BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E DELLO SPETTACOLO

anno xxx - numero 3/4 - marzo-aprile 1969
CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA • EDIZIONI DI BIANCO E NERO ROMA

NOTIZIARIO

All'ultimo momento apprendiamo che Ernesto G. Laura, già redattore capo di « Bianco e Nero » e ora redattore capo del « Filmlexicon degli autori e delle opere », è il nuovo direttore della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. All'amico e al collega, che assume un incarico delicato e ricco di responsabilità, non privo di remore gravi quanto aperto ai più fertili sviluppi, porgiamo un augurio affettuoso di buon lavoro.

* * *

CINEMA

Nominato il Consiglio d'Amministrazione del Centro Sperimentale di Cinematografia

Dopo il decreto del Presidente della Repubblica in approvazione del nuovo statuto del Centro Sperimentale di Cinematografia che conferisce all'Istituto « una nuova fisionomia accentuandone il carattere di sperimentazione e di ricerca », il ministro del Turismo e dello Spettacolo on. Lorenzo Natali ha provveduto, con proprio decreto, alla nomina del Consiglio di amministrazione del Centro stesso.

Roberto Rossellini è stato nominato presidente del C.S.C., Luigi Floris Ammannati e Fernaldo Di Giammatteo, sono stati nominati vice presidenti.

Sono stati inoltre nominati componenti del consiglio di amministrazione il dott. Giovanni Bagnini, in rappresentanza del ministero del Tesoro, il prof. Giuseppe Sala, in rappresentanza del ministero della Pubblica Istruzione, la professoressa Enrica Malcovati, designata dall'Accademia Nazionale dei Lincei, il prof. Senin, designato dal Consiglio Nazionale dell'Economia e del Lavoro, il professor Alberto Stefanelli, designato dal Consiglio Nazionale delle Ricerche, il signor Giuseppe Mangano, in rappresentanza degli allievi del Centro Sperimentale, il signor Luigi Verga, in rappresentanza degli ex allievi del Centro Sperimentale ed il signor Walter Carestia, in rappresentanza del personale del Centro.

Nuovo presidente del Sindacato Giornalisti Cinematografici

Tullio Cicciarelli, critico cinematografico del giornale « Il lavoro » di Genova, è stato eletto all'unanimità, a metà febbraio, dal Consiglio Direttivo, nuovo presidente del Sindacato nazionale giornalisti cinematografici italiani. Nel dare questo annuncio, il Consiglio direttivo del Sindacato informa di aver respinto più volte le dimissioni del presidente e componente del consiglio Pietro Bianchi, il quale le aveva motivate con inderogabili esigenze di lavoro che gli impedivano di allontanarsi dalla sua sede di Milano. Nell'ultima riunione del direttivo, è detto in un comunicato, « il Consiglio è stato costretto ad accettarle ».

44 giornalisti cinematografici contro i «Nastri d'Argento»

Quarantaquattro dei 240 critici e giornalisti cinematografici soci del Sindacato nazionale giornalisti cinematografici italiani hanno deciso di non partecipare alla votazione per l'assegnazione dei « Nastri d'Argento » 1969 constatando, come illustra un comunicato emanato il 19 febbraio, « il peggioramento della situazione degli strumenti culturali e associativi della critica cinematografica ».

« A tale decisione — continua il comunicato — contribuiscono diversi fattori, sulla cui presenza ed urgenza, pur valutandone in varia misura l'importanza, i firmatari concordano: la necessità di rinnovare profondamente — o altrimenti abolire — i premi cinematografici (anche

quelli che, come i Nastri di argento, hanno potuto in anni passati e in differenti condizioni, svolgere una funzione parzialmente positiva); la situazione obiettiva del cinema italiano oggi, il quale, nel suo insieme, va duramente criticato e non certo premiato; la situazione interna stessa del Sindacato, caratterizzata — alla base — da un accavallarsi eterogeneo di interessi e — al vertice — dalla « linea » di un ristretto gruppo di potere, che tende a perdere ogni occasione di intervento autonomo e responsabile, da un punto di vista critico e culturale, sui problemi urgenti del cinema italiano ».

I quarantaquattro critici e giornalisti cinematografici, affermando che « l'unità del sindacato è oggi del tutto fittizia e che un discorso franco e leale sulla possibilità di ricostituirla si impone come unica soluzione », si propongono « di elaborare nuove piattaforme di intervento sui problemi del cinema italiano ».

I firmatari del documento sono: Roberto Alemanno, Adriano Aprà, Mino Argentieri, Pio Baldelli, Claudio Bertieri, Antonio Bertini, Libero Bizzarri, Dino Biondi, Alberto Blandi, Edoardo Bruno, Giulio Cattivelli, Giovan Battista Cavallaro, Tommaso Chiaretti, Ivano Cipriani, Marcello Clemente, Callisto Cosulich, Luigi Costantini, Lino Del Fra, Filippo M. De Sanctis, Carlo Di Carlo, Fernaldo Di Giammatteo, Giuseppe Ferrara, Mario Gallo, Giacomo Gambetti, Paolo Gobetti, Nedo Ivaldi, Ernesto G. Laura, Lino Micciché, Fausto Montesanti, Giorgio Moscon, Lorenzo Quaglietti, Riccardo Redi, Gianni Rondolino, Enrico Rossetti, Umberto Rossi, Aggeo Savioli, Aldo Scagnetti, Giorgio Tinazzi, Virgilio Tosi, Gianni Toti, Giorgio Trentin, Franco Valobra, Sandro Zambetti, Gian Maria Guglielmino.

Giornalisti cinematografici piemontesi contro i « Nastri d'Argento »

Nove degli undici giornalisti che costituiscono il « Gruppo piemontese giornalisti cinematografici » hanno annunciato in un comunicato emesso il 28 febbraio, che intendono assumere « un atteggiamento volutamente polemico in occasione del secondo scrutinio per l'assegnazione dei "Nastri d'Argento", ritenendo il 1968 un anno del tutto negativo per la produzione italiana ».

« Dal punto di vista produttivo — continua il comunicato — sono mancate le iniziative coraggiose, e la forte immissione di capitali stranieri rischia di cancellare del tutto la fisionomia nazionale e l'autonoma personalità del cinema italiano. Dal punto di vista creativo nessun autore ha raggiunto risultati pienamente convincenti né ha saputo indicare nuove vie sperimentali. Perciò il gruppo piemontese giornalisti cinematografici propone di non assegnare i "Nastri d'Argento" per il 1968 e comunque si asterrà dalla seconda votazione ».

« In relazione poi al disorientamento e alla scarsa vitalità del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici — conclude il comunicato — il Gruppo piemontese si associa alla proposta del Gruppo lombardo di indire quanto prima un'assemblea straordinaria, entro il 31 marzo ».

La proposta del Gruppo lombardo è stata firmata da 13 dei 33 giornalisti che ne fanno parte.

Costituito a Milano il « Club della critica cinematografica »

Per iniziativa di un gruppo di giornalisti, Pietro Bianchi, Pietro Gadda Conti, Giovanni Grazzini, Arturo Lanocita, Paolo Pillitteri e Filippo Sacchi, si è costituito a Milano alla fine di marzo, il « Club della critica cinematografica » con sede provvisoria presso l'Associazione lombarda dei giornalisti.

Il club, di cui fanno parte i giornalisti cooptati dal gruppo fondatore, è « un'associazione indipendente di critici cinematografici italiani senza fini sindacali che si propone di difendere e sviluppare la cultura cinematografica, di

promuovere la maturazione del gusto cinematografico, di incoraggiare il cinema di qualità e la sua diffusione, di dibattere i problemi relativi alla natura dell'arte del film e dello spettacolo cinematografico ».

Nella sua prima riunione, il direttivo del club ha riassunto alcuni dei temi di discussione che verranno esaminati nelle prossime riunioni: legge del cinema, situazione della critica cinematografica, mostra di Venezia, circolazione dei film di qualità, eccessiva durata delle proiezioni pubblicitarie palesi e simulate nel corso degli spettacoli cinematografici.

Hanno sinora raccolto l'invito a fare parte del Club Walter Alberti, Leonardo Autera, Franco Berutti, Claudio Bertieri, Guido Bezzola, Dino Biondi, Giovambattista Cavallaro, Fernaldo Di Giammatteo, Claudio G. Fava, Luigi Giliberto, Gian Maria Guglielmino, Tullio Kezich, Morando Morandini, Flavia Paulon, Leo Pestelli, Alberico Sala, Davide Turconi, Mario Verdone e Dario Zanelli.

Costituita l'Associazione Italiana della Critica cinematografica

Alcuni critici cinematografici, riunitisi a Roma negli ultimi giorni di marzo, hanno deciso di promuovere l'Associazione italiana della critica cinematografica (A.I.C.C.).

L'Associazione, che non ha carattere sindacale, si propone tra l'altro, stando all'articolo 2 del suo statuto provvisorio, i seguenti fini: offrire ai critici cinematografici italiani una piattaforma di incontro e di dibattito; promuovere la comune verifica dei problemi della cultura cinematografica in tutti i suoi aspetti; operare a livello teorico e pratico per salvaguardare sempre più l'autonomia della critica cinematografica e la sua funzione; contribuire alla libertà del cinema dai diversi condizionamenti; promuovere attività e prendere iniziative che contribuiscano alla diffusione della cultura cinematografica e alla maturazione della coscienza critica del pubblico.

L'Associazione — mette in rilievo un comunicato — è un'organismo democratico e sarà aperta a tutti i critici cinematografici italiani. A tale scopo il gruppo fondatore ha nominato un Consiglio Direttivo e un Segretario Generale provvisori con il preciso incarico di avviare l'attività associativa e di raccogliere le adesioni. Trascorso questo primo periodo verrà indetta un'assemblea dei soci che provvederà all'approvazione o alla modifica dello statuto provvisorio e alla nomina degli organi associativi.

Film inediti dimenticati o sconosciuti ai « mercoledì » di Porretta Teme

Film di notevole livello artistico e culturale di produzione estera che, pur immessi nei circuiti commerciali italiani stentano ad arrivare al pubblico saranno proiettati ogni mercoledì al « Kursaal » di Porretta Terme. La iniziativa è stata presa dalla Mostra Internazionale del Cinema Libero che d'ora innanzi non intende limitare la sua attività all'allestimento di una rassegna cinematografica biennale. I film sono scelti da una commissione composta dai critici cinematografici Mino Argentieri, Giovan Battista Cavallaro, Filippo Maria De Sanctis, Renzo Renzi e Luciano Pinelli. Le proiezioni saranno accompagnate dalla distribuzione di schede critico-informative e da un dibattito mensile al quale parteciperanno un giornalista cinematografico e un regista. Gli spettatori potranno anche suggerire i titoli dei film che desiderano vedere, concorrendo così alla determinazione dei futuri programmi.

L'iniziativa, spiega un comunicato della Mostra Internazionale del Cinema Libero, tende ad « offrire un'occasione conoscitiva, una possibilità permanente di incontro e di discussione che abbia per riferimento film inediti o a torto dimenticati o sconosciuti alle giovani generazioni. Film di qualità per un pubblico intellettualmente maggiorenne che al cinema chiede di esprimere gli interrogativi, le inquietudini, le speranze, le lotte, i conflitti, le vicende del tempo attuale e che dal cinema pretende che lo aiuti

a comprendere e a trasformare il mondo ».

L'estetica di Galvano Della Volpe al quarto convegno sul linguaggio filmico

L'estetica di Galvano Della Volpe, l'illustre filosofo recentemente scomparso che aveva dedicato parte della sua ricerca agli studi sul linguaggio cinematografico, ha costituito il tema del quarto convegno sul linguaggio filmico, svoltosi sabato e domenica ad Amalfi. Al convegno, promosso dalla rivista « Filmcritica » diretta da Edoardo Bruno e organizzato dalla azienda di soggiorno e turismo della località campana, hanno partecipato studiosi, critici e rappresentanti delle forze più giovani del nostro cinema, i quali hanno svolto numerose relazioni che hanno poi alimentato un vivace dibattito. I lavori del congresso si sono alternati alle proiezioni di tre film: *Tre canti su Lenin* di Dziga Vertov (1934), *La fine di San Pietroburgo* di Pudovkin (1927) e *Les carabiniers* di Jean-Luc Godard (1962). Il protagonista di quest'ultimo film, l'attore italiano Marino Masé, che è stato anche interprete dei *Pugni in tasca* di Bellocchio, ha presenziato alla proiezione. Tra gli altri ospiti di Amalfi, c'erano anche la vedova e la figlia dello studioso scomparso.

Non una commemorazione di Galvano Della Volpe, bensì una riproposta dei suoi temi fondamentali rivolta al futuro e non al passato. Questo, in sintesi, il significato del convegno che ha contribuito a colmare il vuoto finora esistente negli ambienti culturali cinematografici che non hanno ancora riconosciuto « ufficialmente », come ha messo in rilievo Roberto Alemanno, uno dei relatori, la ricerca teorica di Della Volpe. Il professor Armando Plebe, presidente del convegno, ha infatti auspicato che quello di Amalfi sia il primo di una serie di convegni che studino profondamente l'opera di Della Volpe, « il filosofo più anticonformista che l'Italia abbia avuto nel novecento ».

Primo relatore del convegno è stato il professor Ignazio Ambrogio, che ha parlato sul tema « La ricerca teorico-letteraria di Galvano Della Volpe ». Il rapporto del pensiero del filosofo con la struttura e la cultura nel tempo è stato successivamente esaminato da Mario Rossi che ha svolto una relazione sul problema della storicizzazione dell'estetica in Della Volpe.

Sono quindi seguite numerose comunicazioni, svolte da Nicola Ciarletta, Vittorio Gelmetti, Angelo Moscariello, Renato Tomasino, Umberto Silva, Gianni Puglisi, Nuccio Lodato, Gianni Della Volpe, Luciano Mantelli e Pasquale Maiello. Non sono mancate, nel corso del dibattito, accese discussioni e polemiche. Vari interventi hanno infatti messo a fuoco una certa diversità di opinioni per quanto riguarda la funzione dell'arte, il suo collocarsi in modo estetico nell'ambito di una funzione materialistica dell'arte stessa, l'applicazione della metodologia dellavolpiana al film.

Un breve scambio di idee sul film di Godard *Les carabiniers*, ancora inedito in Italia, ha concluso il convegno. L'anno prossimo il tema dello incontro amalfitano riguarderà le avanguardie cinematografiche.

Cinema all'Accademia d'Ungheria a Roma

Un ciclo di proiezioni ha avuto luogo nella Accademia di Ungheria a Roma (Palazzo Falconieri) via Giulia 1, come segue: 25 marzo 1969 *I muri* di András Kovács; 1 aprile 1969 *Silenzio e grido* di Miklós Jancsó; 11 aprile 1969 *Drago d'oro* di László Ranódi; 16 aprile 1969 *Fine stagione* di Zoltán Fábry; 22 aprile 1969 *Giorni freddi* di András Kovács; 29 aprile 1969 *I disperati di Sándor* di Miklós Jancsó.

Hans Richter: una vita per la pittura e un cinema libero e indipendente

Un incontro fortunato alla Galleria d'Arte « Il segno » di via Capo Le Case in Roma,

ove sono stati esposti a cavallo delle festività pasquali, alcuni disegni di Hans Richter del periodo zurighese (1918), sorprendenti per freschezza e vivacità compositiva. Ho incontrato l'Autore, giovanile più che mai: « Il prossimo 6 aprile compio ottantun anni, ma non mi sento vecchio — mi dice Richter — alto, con lo sguardo fermo, i folti capelli bianchi, un Adenauer ingentilito dall'arte. Richter è uno dei padri riconosciuti del cinema astratto e surrealista, a cui si è avvicinato prestissimo (a Berlino nel 1921 con i famosi *Rytmus*) provenendo dalle esperienze pittoriche dadaiste, così come gli amici Oskar Fischinger, Wiking Eggeling e Walter Ruttmann. Ricorda con simpatia, quasi con commozione, una mostra delle sue opere (pittura e cinema) alla Galleria d'Arte Moderna di Torino qualche anno fa, e mi annuncia che a metà aprile verrà proiettato alla Galleria d'Arte Moderna di Roma il suo ultimo film, terminato lo scorso anno: *Dadaskope*. « Si tratta — mi dice — di un curioso insieme di diversi brani cinematografici girati in epoche e occasioni diverse; una sorta di *collage* di poemi detti dalla viva voce dei miei amici, alcuni dei quali già morti: Tzara, Duchamp, Arp, Hausmann, Man Ray e altri ». Parrà di rivivere la stagione bella dell'avanguardia, un po' folle, ribelle ad ogni schematismo, degli anni Venti, che influenzò un po' tutti gli artisti dell'epoca e che, già allora, ad un Congresso in Svizzera — (La Sarraz, 1929) a cui parteciparono anche Eisenstein e Tissé — contrapponeva un cinema libero, indipendente, a quello commerciale.

Un'ultima domanda sulla moderna avanguardia cinematografica e il cinema *underground* americano: « Sono entusiasta dei giovani — mi risponde — dei quali molti sono stati miei allievi come Mekas, Clarke, Gideon Bachmann. Oggi c'è un grande fermento di nuove idee, una più viva partecipazione politica e sociale ai problemi del giorno, siano essi la guerra, le questioni razziali o la contestazione universitaria. Io vivo tutto questo da vicino. Lo sa che sono il *patron* di un Festival che si svolge ogni anno presso l'Università di Yale negli Stati Uniti? » Richter vive infatti nel Cunnecticut, ma passa l'inverno a Locarno (n.i.).

Anselmo Ballester e il cartellonismo cinematografico

Singolare mostra alla Galleria « Rive Gauche » di via Margutta a Roma, che nello scorso mese di febbraio ha esposto alcuni bozzetti originali di Anselmo Ballester, uno dei nostri maggiori cartellonisti cinematografici, attivo nel lungo arco di oltre quarant'anni, dalle origini del cinema come fatto spettacolare, alle soglie degli anni Sessanta. Nato a Roma da padre spagnolo, anch'egli pittore, fu portato giovanissimo a Parigi ove subì l'influenza di Toulouse-Lautrec e degli autori più noti del periodo « liberty ». Era il periodo esaltante dell'*affiche*, i cui maestri indiscussi erano artisti come Hohenstein, Metlicovitz, Cappiello e Dudovich che si dedicavano ai temi più vari. Ballester invece ben presto si specializza, e diventa un autore molto richiesto nel settore della cartellonistica cinematografica. A lui devono una parte non trascurabile della loro popolarità attori e attrici famosi: Francesca Bertini, Leda Gys, Soava Gallone, Pina Menichelli, Diana Cheren, e poi ancora Douglas Fairbanks sr., Charlie Chaplin, Vittorio De Sica e infine Marlon Brando, Rita Hayworth, Ingrid Bergman. Scorrendo i cartelloni di Ballester — notiamo quello de *Le due orfanelle* (1922) di Griffith, della *Carmen* di Chaplin, di *Ombre rosse* di Ford, di *Fronte del porto* di Kazan con un Marlon Brando torvo e insanguinato in primo piano, uno della *Signora delle camelie* di Carmine Gallone, e ancora altri tra cui quello del film *Il mondo vuole così* di Giorgio Bianchi con De Sica e Clara Calamai — scopriamo soprattutto l'impegno serio e responsabile di un artista che ha dato un contributo non secondario per rendere intelligibile e popolare lo spettacolo cinematografico e che può insegnare ancora molto ai giovani d'oggi (n.i.).

Damiano Damiani: pittore e regista

Non sapevamo di questo aspetto della personalità di Damiano Damiani che ha esposto in marzo-aprile alla « Galleria 88 » di via Margutta a Roma una serie di quadri e disegni, per lo più di questi ultimi anni. Eppure Damiani negli anni '45-'46 ha frequentato l'Accademia di Brera, e suoi maestri sono stati Funi e Carrà. Predilige la figura umana, formosa e tondeggiante, per lo più inserita in un ambiente domestico — molti i ritratti della moglie e dei figli —, sospesa quasi in una dimensione senza tempo, che rimanda ai surrealisti, ma con i piedi, e sembra una contraddizione, ben piantati per terra. C'è un autoritratto del '45, una delle poche opere del periodo giovanile, somigliantissimo, con dei pesci di vario colore che volteggiano attorno al gran faccione del regista-pittore, oppure il ritratto dell'amico attore Bagolini, ma è anche scultore (mi ha detto), un caratterista notissimo del nostro cinema fin dai tempi dell'*Assedio dell'Alcazar*. Chiediamo a Damiani, ma è più una domanda provocatoria che fatta con convinzione visto l'impegno e i risultati conseguiti: « Per lei dipingere è un hobby? ». Ci risponde: « No, assolutamente. Per me è un lavoro come quello di regista, che ho coltivato per mio conto in questi lunghi anni, e che solo ora, cedendo alle insistenze di Mauro Bolognini, mi sono deciso a rendere pubblico allestendo questa mia prima mostra ». Molti gli amici del mondo del cinema alla « vernice », da Melnati a Lidia Alfonsi, da Mario Monicelli a Fernando Cerchio. Assente Cesare Zavattini, autore però della nota di presentazione ove parla di Damiani « ricevuto in questi giorni dal Presidente Saragat per i suoi meriti nel campo dello spettacolo. Nello stesso tempo gli hanno assurdamente sequestrato il suo ultimo film, *Una ragazza piuttosto complicata,* per oltraggio al pudore. Così vive anche lui, come altri, nel mondo di oggi, mezzo carcerato e mezzo onorato » (n.i.).

I « Nastri d'Argento » 1969

Ecco i vincitori dei « Nastri d'Argento » 1969 per le varie categorie:

regista del miglior film: Franco Zeffirelli per *Romeo e Giulietta*;

miglior produttore: Donati e Carpentieri per *Il giorno della civetta*;

miglior soggetto originale: Marcello Fondato per *I protagonisti*;

migliore sceneggiatura: Dino Maiuri, Massimo De Rita e Carlo Lizzani per *Banditi a Milano*;

migliore attrice protagonista: Monica Vitti per *La ragazza con la pistola*;

migliore attore protagonista: Ugo Tognazzi per *La bambolona*;

migliore attrice non protagonista: Pupella Maggio per *Il medico della mutua*;

migliore attore non protagonista: Ettore G. Mattia per *La pecora nera*;

migliore musica: Nino Rota per *Romeo e Giulietta*;

migliore fotografia in bianco e nero: Aldo Scavarda per *Grazie zia*;

migliore fotografia a colori: Pasquale De Santis per *Romeo e Giulietta*;

migliore scenografia: Luciano Puccini per *Romeo e Giulietta*;

miglior costumista: Danilo Donati per *Romeo e Giulietta*;

regista del miglior film straniero: ex-aequo Robert Bresson per *Mouchette* e Peter Brook per *Marat-Sade*;

regista del miglior cortometraggio: Guido Gomas e Manfredo Manfredi per *Su sambene non est aba*;

miglior produttore di cortometraggi: « Corona Cinematografica » per il complesso dei film presentati.

Tre grandi cinema parigini proiettano i vecchi film di Pagnol in omaggio al cineasta che torna allo schermo

A pochi giorni dall'annuncio ufficiale del ritorno allo schermo del celebre regista francese Marcel Pagnol, tre grandi cinema parigini di pri-

ma visione hanno organizzato una lunga retrospettiva delle opere del cineasta.

A partire dal 12 marzo, infatti, in tre sale cinematografiche della capitale si proietteranno alternativamente sedici film, da *Topazio*, nelle due versioni con Louis Jouvet e Fernandel, alla trilogia *Marius*, *César* e *Fanny*, da *La femme du boulanger* a *La fille du puisatier*, a *Manon des sources* che sarà presentato nella versione originale che dura quattro ore. Faranno inoltre parte della retrospettiva *Regain*, *Angèle*, *Le Schpountz*, *Naïs*, *Les lettres de mon moulin* e tre medimetraggi: *Joffroy*, *Merlusse* e *Le cure de cucugnan*. La retrospettiva sarà preceduta da una serata di gala al *Gaumont-Palace*.

Come è noto, Pagnol ha deciso, dopo tredici anni di assenza, di tornare al cinèma. Il cineasta, che ha 74 anni, porterà sullo schermo il secondo volume delle sue memorie, « Il castello di mia madre ». Pagnol ha già scelto gli esterni del suo film, che saranno realizzati nei dintorni di Aubagne, suo paese natale. In questi giorni egli sta cercando l'attore che dovrà impersonare suo padre, all'età di 26 anni. L'inizio delle riprese è previsto per il mese di maggio.

Franco Cristaldi vice presidente europeo della «Fiapf»

Franco Cristaldi, presidente dell'« Unione nazionale produttori film », è stato eletto vice presidente per l'Europa della « Federazione internazionale associazione produttori film » (Fiapf), al termine dei lavori di un'assemblea che si è svolta a Parigi.

All'assemblea, presieduta da Robert Clark, hanno partecipato i rappresentanti delle unioni nazionali aderenti che hanno esaminato le conseguenze di ordine giuridico dell'importante principio affermato presso l'« Unesco » che attribuisce al film lo stesso valore educativo scientifico e culturale delle opere letterarie e dei mezzi di stampa. La « Fiapf » ha inoltre discusso i problemi dell'esportazione e importazione dei film in relazione alle recenti decisioni del consiglio di cooperazione doganale, e quello del deposito presso le cineteche. Sono state anche trattate le attuali controversie in materia di diritti d'autore, e i casi di violazione del commercio dei film in numerosi paesi, nonché problemi attinenti alle situazioni dei singoli paesi membri della Federazione.

Al termine dei lavori, dopo aver rievocato la figura del produttore francese Henri Deutschmeister improvvisamente scomparso alla vigilia dell'assemblea, presidente di onore della federazione, si è preceduto alle elezioni delle cariche sociali. Robert Clark è stato confermato alla presidenza, mentre per la vice presidenza sono stati eletti Salazar per il continente americano, e Cristaldi per la Europa.

L'OCIC su Teorema

Le vivaci polemiche suscitate dall'assegnazione del premio dell'Ufficio Cattolico Internazionale del Cinema a *Teorema* di Pasolini, nel quadro della Mostra veneziana del 1968, hanno conosciuto un altro sviluppo. In un comunicato diffuso al termine della sua sessione annuale a Parigi il 20 marzo, il Comitato direttivo dell'Ufficio Cattolico Internazionale del Cinema si è dissociato dalla decisione presa lo scorso anno dalla sua giuria veneziana.

Il comunicato dice fra l'altro: « Al corrente delle varie interpretazioni e delle differentissime reazioni che accompagnano la proiezione del film *Teorema*, il Comitato Direttivo dell'O.C.I.C. tiene a far sapere che deplora il fatto che un premio dello O.C.I.C. sia stato assegnato a tale film da una delle sue giurie. Non solo un simile film non corrisponde all'idea che da vent'anni ci si fa di tale premio, ma non rispetta la sensibilità del popolo cristiano e non risponde ai criteri generali d'assegnazione. Inoltre, i valori positivi scorti in esso dalla giuria in questione, nell'atmosfera speciale del Festival di Venezia 1968, non sono alla portata dell'abituale pubblico del cinema ».

Nel corso della sessione, il comitato direttivo dello O.C.I.C. ha, d'altra parte, concluso i lavori avviati due anni fa per meglio definire i compiti delle sue giurie, i criteri d'assegnazione dei premi e la composizione delle giurie stesse.

All'Università di Torino

Al Centro di studi sul cinema e le arti dello spettacolo dell'Istituto di estetica presso l'Università di Torino, il nostro collaboratore Gianni Rondolino ha tenuto un ciclo di lezioni sul tema: « Le avanguardie cinematografiche ».

Letture filmiche su Buñuel alla Gregoriana

A Buñuel è dedicato, a partire dalla fine di marzo, il terzo ciclo della serie di letture filmiche « Fede e non credenza nel cinema contemporaneo », organizzato dalla Pontificia Università Gregoriana. Su Pasolini e Antonioni erano incentrati i due precedenti cicli, portati a termine con notevole successo e vivo interesse da parte dei sempre più numerosi iscritti. Com'è noto, alla proiezione del film segue una lezione-lettura del film stesso effettuata con l'originale metodologia che il prof. Nazareno Taddei — direttore della Serie — sta seguendo settimanalmente nella Pontificia Università Gregoriana. Il ciclo di Buñuel comprende *Viridiana, Simon del deserto* e *L'Angelo sterminatore.* La serie sarà completata dai cicli dedicati a Bresson e a Dreyer.

Libro sul cinema di Jerry Lewis

Jerry Lewis scriverà un libro sulla tecnica e l'arte del cinema, intitolato *Jerry Lewis on Film Making.* Il libro, che sarà pubblicato l'anno prossimo, sarà basato sulle lezioni in materia cinematografica tenute dal noto comico all'Università della California meridionale.

« Missione Spazio: Tempo Zero »

La « attuale » odissea dell'uomo, definiscono gli autori il film *Missione spazio: tempo zero,* in fase avanzata di lavorazione a Milano, negli stabilimenti di Cinelandia. Il film *2001: Odissea nello spazio* è uno sguardo al futuro della condizione umana. Pone lo spettatore di fronte al problema odierno dell'uomo, il quale, dopo alcuni milioni di anni vissuti sulla Terra, ora, con le imprese spaziali, se ne distacca ed è come se nascesse un'altra volta. *Missione spazio: tempo zero* sarà un film spettacolare basato su una formula inedita di mescolanza fra sequenze originali e documenti di imprese spaziali sovietiche e americane che il produttore è riuscito a ottenere dai rispettivi governi.

Proiezioni al « Club Bolognese Cineforum »

Le proiezioni al Club hanno avuto inizio il 28 febbraio con un ciclo di film sul tema « Il mito dell'America ». Nei due mesi di febbraio e marzo sono stati proiettati i seguenti film: *Piccolo Cesare* di Mervyn Le Roy, *Lo spaccone* di Robert Rossen, *Festival* di Murray Lerner, *Mickey One* di Arthur Penn e *Una faccia piena di pugni* di Ralph Nelson.

Premio cinematografico «Città di Roma»

Nell'ambito della XVI Rassegna Elettronica all'EUR, è stato istituito il premio cinematografico « Città di Roma ». La giuria formata da Pietro Bianchi, Tinto Brass, Franco Cauli, Giancarlo Del Re, Cesare Falesi, Claudio Quarantotto, Emilio Lonero, Domenico Meccoli e Paolo Valmarana ha assegnato il I Gran Premio al film *2001: odissea nello spazio* di Stanley Kubrick.

Boris Karloff

L'attore cinematografico Boris Karloff, protagonista di molti film dell'orrore, è morto il 3 febbraio. Aveva 81 anni.

Karloff è morto in uno ospedale di Midhurst, a sud di Londra. Era nato a Dulwich, un sobborgo di Londra, nel 1887, e aveva cominciato la sua carriera cinematografica negli Stati Uniti nel 1910.

Il suo vero nome era Charles Edward Pratt; suo padre, James Pratt, era un alto funzionario del servizio indiano; Charles Edward Pratt ricevette la sua istruzione in una scuola specializzata per il servizio consolare. Tuttavia, nel 1909, abbandonò la scuola, assunse il nome del nonno materno, Boris Karloff, e partì per il Canadà, dove lavorò come operaio edile e come impiegato in un'agenzia immobiliare.

Nonostante avesse al suo attivo una buona carriera teatrale e numerosi film di vario soggetto, per i quali venne anche lodato dalla critica, Boris Karloff era divenuto famoso per le sue innumerevoli interpretazioni di film dell'orrore. In tutto il mondo, ormai, quando si parla di Frankenstein, il mostruoso personaggio creato dalla moglie del poeta inglese Shelley, si pensa subito a Boris Karloff ed alla sua efficacissima maschera mostruosa.

Un anno dopo il suo arrivo in Canadà, nel 1910, debuttò in teatro e, nel 1918, girò il suo primo film come comparsa. Sostenne numerosi ruoli secondari fino all'epoca dell'avvento del sonoro, quando la incisiva maschera che egli si era creata, gli permise di divenire il protagonista di numerosissimi film.

Nonostante la sua fortunatissima carriera cinematografica non abbandonò mai completamente il teatro. L'ultima sua interpretazione teatrale risale al 1955, quando fu Cauchonne ne *L'alouette* di Anouhil. Il suo ultimo film, *Frankenstein-1970* risale al 1958.

Pur avendo vissuto più di quarant'anni negli Stati Uniti, conservò sempre la cittadinanza inglese e quando si ritirò volle ritornare a vivere in Inghilterra.

Contrariamente a come appariva sullo schermo, Boris Karloff era una persona gentile e tranquilla, amante della lettura, del giardinaggio e della poesia. Dei suoi film a forti tinte soleva dire: « Ho lavorato per anni nei film dell'orrore e so bene che i bambini li adorano. Per loro non vi è orrore in queste pellicole, ma soltanto un'eccitante avventura ».

Si era sposato due volte, e dalla prima moglie aveva avuto una figlia, Sarah Sane.

Tra i suoi film di maggiore successo si ricordano: *Frankenstein* (1931); *La pattuglia sperduta* (1934); *La moglie di Frankenstein* (1935); *Il figlio di Frankenstein* (1939); *La mummia* (1932); nel biennio 1938-39 fu il protagonista di una serie di film centrati sulla figura del detective cinese Mister Wong. E' stato inoltre uno dei protagonisti di *Arsenico e vecchi merletti,* che aveva già interpretato a teatro.

(L'ultimo film di B.K. è *Targets* di Peter Bogdanovic, presentato lo scorso anno alla Mostra di Pesaro; *n.d.r.*).

George Hayes

George Hayes, il « vecchietto » di tanti film western, si è spento all'età di 83 anni per un collasso il 10 febbraio. Si era acquistata in patria e all'estero una larga popolarità. In Italia era conosciutissimo anche per l'azzeccato doppiaggio di Lauro Gazzolo che gli aveva dato la caratteristica voce esile e stizzosa. E' stato la « spalla » di numerosi eroi del West, a cominciare da Hopalong Cassidy, protagonista di una fortunata serie.

Hayes ha cominciato a fare del cinema per caso nel 1930. Era a Hollywood senza un soldo e gironzolava per gli « studios » con barba e capelli lunghi. Un regista lo vide e lo scritturò: cercava un tipo dall'aria trasandata e truce, capace di rivelarsi un bonaccione. Hayes cominciò a costruire il suo personaggio, giuocando anche sul tono della voce, da vecchio lupo di mare. Fu un successo.

Interpretò centinaia di film western e nel 1952 entrò nella classifica degli attori più famosi. Era amato in particolare dai bambini che lo chia-

NOTIZIARIO

mavano *Pappy o Babby*. *« So di non avere lavorato per nulla* — disse un giorno Hayes — *se i miei piccoli amici mi ricorderanno »*. Tra i film da lui interpretati si citano, col classico *Ombre rosse, I rangers del Texas, Garibou, La conquista del West, L'uomo dell'arcobaleno.*

Accanto al successo cinematografico, va ricordata la popolarità delle sue interpretazioni televisive. La serie di telefilm su *Hopalong Cassidy* nei quali l'attore interpreta il ruolo del petulante e sentenzioso *Hoppy,* fu uno dei motivi — si disse — del rapido sviluppo della televisione negli Stati Uniti (r.s.).

LA PROSA E LA LIRICA

Teatro Regio di Torino

Con il mese di gennaio ha avuto inizio la stagione lirica del Teatro Regio di Torino. Le rappresentazioni si protrarranno fino a tutto il mese di maggio, e il cartellone prevede opere di Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra - Il Trovatore - Rigoletto,* la *Cenerentola* di Rossini, *Kovantscina* di Musorgskij, *Bastiano e Bastiana* di Mozart; *Elektra* di Richard Strauss, *Alceste* di Gluck, *La voce umana* di Poulenc, *Una domanda di matrimonio* di Chailly, *I sette peccati* di Veretti, *L'oro del Reno* di Wagner, *Manon Lescaut* di Puccini, *L'elisir d'amore* di Donizetti, e il *Ballet de XXème siècle* di Maurice Béjart.

L'estate teatrale veronese

Vario e stimolante il programma dell'Ente Autonomo « Arena di Verona » che prevede opere liriche, di teatro, balletti, concerti, cinema e mostre di pittura.

Le opere liriche saranno: *Turandot* di Puccini per la regia di Luigi Squarzina; *Aida,* in nuovo allestimento, con la regia, scene e costumi di Luciano Damiani; *Don Carlo* di Verdi per la regia di Jean Vilar. Vi sarà anche un recital del soprano Montserrat Caballé, e un « Concerto in Chiesa » con l'oratorio di Lorenzo Perosi *La resurrezione di Cristo.*

Al Teatro Romano verrà rappresentato il *Coriolano* di Shakespeare che, nella traduzione di Leo Wollemborg, sarà messo in scena da Sandro Bolchi, la scenografia sarà di Mischa Scandella. Seguirà poi la rappresentazione del *Don Carlos* di Federico Schiller, in occasione del Convegno di Studi Verdiani che si svolgerà dal 30 luglio al 2 agosto. La regia sarà di Giancarlo Sbragia e le scene di Gianni Polidori. Saranno poi ospiti di Verona il Complesso di Stato di « Danze e Canti d'Ungheria »; il Complesso Folkloristico del Messico di A. Hernandez; il « Nederlands Dans Theater » olandese, e l'inglese « Ballet Rambert ».

Nell'ambito delle manifestazioni veronesi troverà poi posto, per la prima volta, una « Settimana Cinematografica Internazionale » (28 giugno-3 luglio) sul tema « Il mondo e la personalità di Walt Disney ». Ordinatore del ciclo il critico Francesco Savio. La settimana comprenderà anche una tavola rotonda, programmata per il 2 luglio, che servirà a fare il punto sui vari contributi all'analisi dell'ampia e complessa opera di W.D.

Infine al Palazzo della Gran Guardia, dal 6 luglio al 21 settembre, verrà allestita una importante mostra dell'opera pittorica e grafica di Filippo De Pisis.

Teatro Massimo di Palermo

La sera del 28 febbraio è andata in scena al Teatro Massimo di Palermo in prima mondiale, l'opera *Luisella* del Maestro Franco Mannino. Il libretto, tratto dalla novella omonima di Thomas Mann, è stato scritto da Paola Masino. L'autore ha diretto l'orchestra, mentre la regia è stata affidata a Giancarlo Sbragia; scenografie e costumi di Alfred Silbermann. Hanno cantato Edda Vincenzi, Lucille Udovich, Emilia Ravaglia, Franco Bonisolli, Pedro Farres.

Teatro Stabile di Torino 1968-69

Il Consiglio di amministrazione del Teatro Stabile di Torino ha provveduto alla nomi-

na della Direzione per il biennio 1969-71, che è stata affidata collegialmente ai signori: Giuseppe Bartolucci, Federico Doglio, Nuccio Messina, Gian Renzo Morteo.

Numerose le iniziative dello Stabile torinese, tra cui due cicli di conferenze sulla Storia del Teatro organizzate con la collaborazione dell'Assessorato ai Problemi della Gioventù del Comune. La stagione del Teatro Stabile, a Torino, si concluderà in aprile con la presentazione de *I vicerè* di Federico De Roberto, a cura del Teatro Stabile di Catania, con la regia di Franco Enriquez. Il testo del romanzo è stato ridotto per il Teatro da Diego Fabbri.

•

Teatro Stabile di Genova

Sono andati in scena al Teatro Stabile di Genova i due drammi del polacco Slawomir Mrozek *Quadriglia* e *I profeti* per la regia di Marcello Aste. Il primo è stato interpretato da Grazia Maria Spina, Omero Antonutti, Eros Pagni e Giancarlo Zanetti, il secondo da Camillo Milli, Giancarlo Zanetti, Gianni Fenzi, Eros Pagni.

TELEVISIONE

Rossellini padre e figlio stanno ultimando « La storia della lotta per la sopravvivenza »

« L'esilio dell'uomo è l'ignoranza, la sua patria la scienza », ossia ricerca della conoscenza: ecco una citazione che si può benissimo adattare all'attività che da qualche anno compiono i Rossellini padre e figlio, Roberto e Renzino, dopo l'abbandono del cinema regolare da parte dell'illustre autore di *Roma città aperta.* E' una citazione che sarà inserita nella settima puntata della *Storia della lotta per la sopravvivenza,* il nuovo programma di Rossellini che continua un discorso iniziato con *L'età del ferro* e sviluppato ulteriormente, anche se in modo diverso, sia con *La presa di potere da parte di Luigi* XIV, sia con gli *Atti degli Apostoli.* La frase tra virgolette è quella che concluse il primo discorso agli studenti pronunciato dal primo rettore dell'Università di Bologna sette secoli fa.

La *Storia della lotta per la sopravvivenza* — il titolo non è però confermato — narrerà e illustrerà i grandi avvenimenti e i grandi processi attraverso i quali l'uomo è diventato quello che oggi è, senza soccombere ai pericoli e alle minacce dell'ambiente. Disteso su un arco di dodici puntate, il racconto seguirà perciò l'uomo lungo la strada che attraverso conquiste successive come il linguaggio, la organizzazione sociale, lo stanziamento dopo il nomadismo, l'acquisizione della legge e della religiosità, i progressi della tecnica e della scienza, la scuola, gli interventi sull'ambiente esterno, lo ha condotto ad essere l'esemplare superevoluto che oggi è. (Not. Radio e TV).

70 anni di cinema della fantasia « rivisti » da L'Herbier in un programma TV

Il cinema ha ormai una età abbastanza venerabile per annoverare fra i suoi esponenti agguerriti ed appassionati « topi di cineteca », proprio allo stesso modo in cui la letteratura ha prodotto e produce i suoi « topi di biblioteca ». E roditore di archivio cinematografico, roditore di gran razza, è stato senz'altro l'anziano regista francese Marcel L'Herbier quando, qualche tempo fa, si rivide in moviola praticamente l'intero cinema francese dalle origini a oggi. Si trattava di sviluppare per la televisione nel tempo massimo di novanta minuti un tema singolare: *Il cinema del mistero,* un'antologia affascinante che il Secondo Programma televisivo ha presentato sabato 15 marzo. Oggetto della esplorazione è, come d'altronde suggerisce lo stesso titolo, l'elemento mistero. Va però precisato che L'Herbier attribuisce a questo sostantivo non un significato orrorifico, ma piuttosto di fantasia tesa verso il meraviglioso, l'incredibile, il magico, il sogno. In particolare la ricerca ha riguardato il cinema francese, anche se non mancano accenni ed esempi di altri cinematografie.

Collegate in un unico discorso, sono state così mostrate sequenze « fantastiche » di una

trentina di film, dai primi esempi dei Lumière allo *Alphaville* di Godard, passando attraverso opere di registi come Méliès, Carné, Cocteau, lo stesso L'Herbier, Resnais, Delannoy. Il programma è stato introdotto da una presentazione di Enrico Rossetti. (Not. Radio e TV).

Nanny Loy e Arnoldo Foà protagonisti della riduzione televisiva del «Marcovaldo»

Il *Marcovaldo* di Italo Calvino, ridotto per la TV da Manlio Scarpelli e sceneggiato dallo stesso con la collaborazione di Sandro Continenza e Giuseppe Bennati, è entrato in allestimento nel mese di marzo presso il Centro di produzione di Torino. Il regista è Giuseppe Bennati.

In precedenza erano già state girate alcune sequenze in esterni, a Bardonecchia, in un panorama « polare » per realizzare l'episodio nel quale Marcovaldo, nel corso delle sue buffe avventure, sprofonda in un monte di neve. Al protagonista Nanny Loy si sono affiancati Arnoldo Foà nella parte del signor Viligelmo, un burbero antagonista che viene sempre coinvolto nei guai combinati da Marcovaldo e, nelle parti delle mogli, Didi Perego e Liliana Feldman. Altri interpreti Cinzia e Carlo De Carolis, Quinto Parmeggiani, Rodolfo Bianchi, Daniela Goggi, Fanny Marchiò, Guido Alberto e Pino Ferrara. La lavorazione durerà circa tre mesi e il lavoro sarà realizzato in otto puntate che impegneranno in totale una sessantina di attori. (Not. Radio e TV).

« Appunti per una riforma della Rai »

Edito a cura del Libero Sindacato lavoratori della radio e della televisione CISL-FULS, è uscito un fascicoletto che vuole essere « un primo contributo intorno a un problema che riteniamo urgente ed essenziale alla vita di una società democratica », che reca il titolo « Appunti per una riforma della Rai ». Il segretario generale del Libero Sindacato, Angelo Ivaldi, nella lettera di presentazione così prosegue: « La riforma della Rai presenta aspetti non trascurabili di politica culturale e delle informazioni, il cui studio e le relative soluzioni si pongono come una delle premesse inderogabili per una reale crescita del Paese sul piano sociale e politico ».

La vera storia del generale Della Rovere *di Piero Nelli presentato ad Este*

Il film di Piero Nelli, *La vera storia del generale della Rovere*, è stato presentato in anteprima assoluta a Este, venerdì 28 febbraio. La manifestazione, organizzata dal Centro Culturale Estense e dal Gabinetto di Lettura, s'inserisce in una serie di iniziative promosse in questi mesi. Iniziati con un significativo incontro dedicato al film d'animazione, i dibattiti proseguiranno esaminando i più attuali problemi della comunicazione sociale. Al film di Piero Nelli, che è stato realizzato per la rubrica televisiva « Documenti di storia e di cronaca », ha fatto seguito una conversazione del dr. Valerio Ochetto, Capo del Servizio Inchieste della Rai-Radiotelevisione Italiana, sul tema « La TV e l'informazione sociale: esperienze e prospettive ».

ISTITUTI ITALIANI DI CULTURA ALL'ESTERO

PORTOGALLO

Mostra dei disegni dell'Accademia Carrara di Bergamo

Nella seconda metà dello scorso dicembre 60 disegni appartenenti all'Accademia Carrara di Bergamo sono stati esposti nella Galleria della Fondazione Gulbenkian. Alla inaugurazione sono intervenuti l'ambasciatore d'Italia Dr. Giuseppe Cerulli-Irelli, il presidente della Fondazione Gulbenkian Dr. José de Azeredo Perdigão e molti rappresentanti del corpo diplomatico e delle Istituzioni culturali portoghesi. Il catalogo in lingua portoghese, ricco di riprodu-

zioni, è stato curato, su testi forniti dall'Accademia Carrara, dai servizi artistici della Fondazione Gulbenkian di Lisbona.

Mostra di fotografie originali di soggetto italiano a Oporto

L'Istituto italiano di cultura ha promosso, nella sua sede di Oporto, una Mostra di fotografie distinta in due sezioni: 1) *Fotografie di soggetto italiano*; 2) *soggetto libero,* a cui potevano partecipare tutti gli alunni iscritti ai corsi d'italiano nelle varie sezioni dell'Istituto, a Lisbona, Figueira da Foz, Oporto.

La selezione delle fotografie è stata fatta da una apposita commissione che ha stabilito una graduatoria dei migliori espositori, ai quali sono stati assegnati i premi messi in palio da vari Enti ed Istituzioni.

L'esposizione è rimasta aperta dal 13 al 25 gennaio, ed è stata ripetuta a Lisbona nel mese di febbraio.

I quotidiani e la radio locali hanno dato risalto alla manifestazione, che ha anche riscosso il gradimento dei numerosi visitatori.

(*a cura di* Nediv, *dal* Notiziario Cinematografico Ansa *e da altre fonti*)

* * *

La nostra rivista è aperta alla pubblicazione di lettere, nonché di notizie di cultura e di spettacolo che singoli lettori, associazioni, circoli, enti, organizzazioni ci vogliano far pervenire.

Vol. III (tomo I e tomo II): SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Panorami delle varie cinematografie - Correnti e generi - Analisi comparate: film e testo letterario - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi strutturali dei più importanti film dell'epoca e del passato - Recensioni.

Saggi e critiche sono di J. Comin, E. Cecchi, G. Viazzi, U. Casiraghi, R. Paolella, L. Bianconi, F. Pasinetti, A. Pietrangeli, D. Purificato, P. P. Trompeo, L. Chiarini, U. Barbaro, M. Praz, R. May, G. Paolucci, G. Puccini, E. Fulchignoni, F. Pertile, E. Cancellieri, V. Bonajuto, G. Usellini, G. Guerrasio, R. Mariani, V. Bartoccioni, G. Tucci, V. Marinucci, U. De Franciscis, M. Verdone, A. Magli, W. Dirani, G. De Santis, M. Antonioni, V. N. Novarese, A. Valente, R. Assunto, M. Mida, ecc.

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: *La kermesse héroïque, Un chien andalou, Ettore Fieramosca, Via delle Cinque Lune, Gelosia.*

Sceneggiature desunte dal montaggio: *L'histoire d'un Pierrot, I proscritti, Variété, A nous la liberté.*

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 e saggi di sceneggiature italiane dell'epoca *(Scipione l'Africano, La peccatrice, Piccolo mondo antico, Addio giovinezza, Alfa Tau, Bengasi, La bella addormentata).*

In « Appendice » due « spunti per film » di Michelangelo Antonioni e Mario Praz.

Vol. V: INDICI

Repertorio dei titoli di film e nomi di registi citati nei quattro volumi.

Ogni volume, di circa 800 pagg. (per complessive 4204 pagg.) e di formato 13,7×23, è rilegato in tela con sopracoperta. Costo dell'intera opera (indivisibile) L. 40.000

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

TESTIMONIANZA SULLA CONTESTAZIONE

di Floris L. Ammannati

Non per indulgere ad una moda corrente che fa della contestazione un argomento comune e ricorrente, e nemmeno per dare una personale interpretazione e spiegazione della contestazione stessa, il presente numero di « Bianco e Nero » dedica larga parte del suo fascicolo alla contestazione giovanile.

Si tratta di una raccolta di documenti, di opinioni e di cronaca sulla contestazione giovanile con particolare riguardo ai suoi riflessi e alle sue manifestazioni nel settore del cinema, del teatro e della televisione, con il desiderio di dare una testimonianza documentata e libera da pregiudizi o prevenzioni di parte sulla contestazione giovanile, la quale è e resta uno dei fatti più importanti di questo nostro periodo.

Naturalmente nel fascicolo attuale e nelle documentazioni che seguiranno nel fascicolo successivo di « Bianco e Nero » sullo stesso argomento, non ci si è perduti in un'analisi approfondita circa la nascita, le origini, le dimensioni e l'estensione del fenomeno, il quale è esaminato sotto questo profilo per grandi linee generali. Così come non sono state approfondite, rimandando in materia gli ampi saggi ormai pubblicati da numerose parti, le ragioni che stanno alla base della contestazione che è il rifiuto totale da parte dei giovani dell'attuale società ritenuta corrotta perché capitalistica e borghese. Non è stato considerato neppure il fatto della sua strumentalizzazione e della sua degenerazione in alcune manifestazioni perché tale argomento rischiava di impedire una serena considerazione della contestazione stessa.

Rimanendo sulla base delle testimonianze e dei contributi diversi a disposizione, si è ritenuto che oggi, a distanza di un anno dal caldo maggio 1968, in Francia, sia possibile tentare di capire più a fondo la contestazione o il dissenso che si manifesta violentemente con un no to-

tale a tutta la società, ma si manifesta anche come un segno di libertà che si sintetizza nel termine massimo che figurava già nei cartelli affissi alla Sorbona di Parigi nei giorni dell'occupazione: « E' proibito proibire », ed è caratterizzata anche da una volontà di trasformazione profonda e globale dell'attuale società.

La contestazione è l'esplosione violenta di una crisi giovanile che nasce dalla sfiducia totale in un sistema e in una struttura della società che viene ripudiata in blocco ma che ha insieme la volontà profonda di far nascere qualcosa di nuovo, di diverso e di migliore, quasi come auspicava Voltaire, la formazione di una nuova società « nella quale tutti gli uomini si sentano concittadini ».

Ci sembra che alla situazione della contestazione si attagli perfettamente la frase di San Paolo apparentemente così contraddittoria « Nella speranza, contro la speranza ». Così come ci pare non sia difficile ritrovare nella contestazione giovanile più vera e più pura quel « segno di contraddizione » che è caratteristica con cui il cristianesimo si contrappone sin dalle sue origini ad una società pagana, corrotta e corruttrice.

Per nostro conto abbiamo esperimentato la violenza e le contraddizioni della contestazione giovanile, direttamente, al Centro Sperimentale di Cinematografia ed a questa violenza e insieme a questa volontà di rinnovamento abbiamo cercato di corrispondere prima di tutto ricercandone i motivi validi per la sua comprensione e per risolverli poi con l'aiuto dei giovani stessi, sia pure fra l'incomprensione di vecchi di spirito. Il futuro indicherà se siamo riusciti a capire e ad accogliere gli elementi validi della contestazione nei nuovi orientamenti impressi al Centro Sperimentale di Cinematografia per la formazione dei quadri professionali e tecnici del cinema italiano con un apporto positivo, in uno sforzo fatto di speranza e di fiducia nel valore della libertà creativa che deve essere frutto di profonde convinzioni interiori. La verità e la giustizia infatti hanno come presupposto la libertà intesa come rispetto dell'uomo nel suo essere e nel suo divenire.

Per noi la contestazione è insieme vocazione e testimonianza, il cui valore e la cui forza stanno nella capacità del singolo di sentire gli altri come fratelli senza distinzione di credo, di razza o di ideologia, e nella volontà di lavorare con coraggio, sacrificio, responsabilità e amore nella costruzione di un mondo nuovo.

RUBRICHE

NOTE

UN ANNO DI « CONTESTAZIONE »

di Giacomo Gambetti

Un anno di « contestazione » nel campo dello spettacolo. Da Cannes a Parigi a Pesaro a Avignone a Berlino a Venezia e poi ancora altrove. Che cosa è caduto, che cosa rimane? La protesta dei giovani e degli studenti ha radici più lontane e più profonde. Abbiamo già espresso su questa rivista, in varie forme, noi e altri collaboratori, la nostra opinione sugli avvenimenti passati, e in particolare ricordiamo una lettera a Pier Paolo Pasolini apparsa l'anno scorso sul n. 9-10, dopo la Mostra di Venezia. Ora è tempo di guardare avanti, i mesi e gli anni passano, l'uomo non è fermo nell'universo immobile, si muovono l'uomo e il mondo attorno a lui. Non esiste alcun colpo di spugna che magicamente butti via ciò che è sciupato dal compromesso e dalla corruzione e poi subito ricostruisca, in nome della giustizia sociale e di una democrazia non soltanto formale. Ciononostante la democrazia non è mai subordinabile alla dittatura o all'anarchia. Ciononostante la riflessione sul passato è di indubbia utilità per l'avvenire.

Abbiamo chiesto a un collaboratore di ricostruire un panorama critico della « contestazione » attraverso alcuni opuscoli, testimonianze, saggi usciti negli ultimi mesi; abbiamo raccolto, con un'inchiesta, alcune opinioni sull'argomento. Molti altri — critici e autori — che sono stati interpellati, non hanno finora risposto: potranno farlo sul prossimo numero, quando ritorneremo sull'argomento. Altri articoli, anche sul teatro e sulla lirica, toccano direttamente o indirettamente il medesimo problema. Mentre la mancanza di spazio ci impone di rinviare la seconda parte dello studio attento e accurato di Del Monte sulle teoriche del film, pubblichiamo, fra i testi, lo schema delle inquadrature e i dialoghi integrali originali di Le Socrate, *un film non aridamente e superficialmente d'avanguardia quale potrebbe essere realizzato o avallato dai dilettanti e dagli opportunisti, ma un'opera realmente e sinceramente alla ricerca di una via d'uscita dalle sollecitazioni dell'industria e da quelle della negazione fine a se stessa.*

Ecco, a noi sembra essere questo il punto cruciale. La questione

di principio — fra mille equivoci e false coincidenze — l'anno scorso fu posta: ma cosa fare per andare avanti, e nella pratica? Lo schieramento è su due fronti, i quali devono essere in fruttifero rapporto fra loro: il parlamento — che solleciti il governo — e la realtà attuale. E il parlamento può a sua volta essere sollecitato dalle soluzioni pratiche che via via liberamente si realizzino e si confrontino, sol che ci sia la volontà di costruire, nella realtà politica italiana, e non di distruggere soltanto: non di negare astrattamente tale realtà per fare un bagno di onestà e di coscienza in un settore — quello dello spettacolo — che dalla realtà politica non è per nulla avulso. A ognuno le sue responsabilità. Siamo ovviamente d'accordo sulla necessità di rinnovare le strutture — e se necessario di rovesciare le vecchie — agendo per migliorare e ripulire, e non per sostituire corporativismi e violenza a una classe dirigente altrettanto chiusa, debole, trascurata e incapace e altrettanto violenta anche nella sua insipienza. La forza del disarmo non indietreggia di fronte a nulla, nella lotta per la giustizia e la libertà: ma deve essere forza solida e deve essere inattaccabile consapevolezza dei princìpi e dei metodi. Gli uomini di cultura, a qualsiasi livello, dovranno rinunciare a essere ciecamente e aprioristicamente strumentalizzati, non potranno rinunciare a battersi per le idee.

Protesta, discussione, polemica, rivolta: con le opere, con la poesia se possibile — usiamola la parola, anche se contiene una carica di tritolo. Gli autori, in realtà, se sono tali devono anche realizzarsi, creare film, drammi, poesie. Il primo a intervenire fu Pasolini, l'anno scorso, con la poesia su Valle Giulia, straordinaria anche perché spontanea, intempestiva « politicamente », valida sul piano emotivo e poi anche sul piano lirico; e poi con Teorema, *pari se non superiore al* Silenzio *di Bergman di cui organi sacri e profani hanno tessuto fin troppe lodi, soltanto perché* Il silenzio *è narrativamente più « abile » di* Teorema *(ma non è un pregio), e poi in fondo viene da lontano, non tocca la cattolicissima Italia. Il tema tuttavia è il medesimo, è chiaro, e in più* Teorema *per primo, nella nostra cultura, « sovverte », per così dire, valori dati per riconosciuti e pacifici soltanto perché è più comodo e più sicuro considerarli tali, perché pensare disturba, uscire dal quieto vivere non vale la pena. Pasolini rimane il primo, non solo cronologicamente, anche con le sue contraddizioni, anche perché non giura né sulla « contestazione » né sulla « anticontestazione », anche perché di volta in volta sceglie — magari emotivamente, magari d'impulso, ma realizzandosi sempre — un modo di comportarsi e d'agire e poi un altro diverso: come se tutti coloro che dicono di essere certi delle ragioni della « contestazione » lo fossero davvero e come se chi è dalla parte del conformismo non fosse superato dal tempo.*

Ecco che il cinema italiano ha sfornato, nei primi mesi dell'anno, alcune opere dichiaratamente *di opposizione e di rivolta. Ricordiamole alla rinfusa, e probabilmente ne dimenticheremo altre:* Bora Bora *di Liberatore,* Vergogna, schifosi!... *di Severino,* La rivoluzione sessuale *di Ghione,* Nerosubianco *di Brass,* Brucia ragazzo, brucia *di Di Leo,* Orgasmo *di Lenzi,* Cuore di mamma *di Sam-*

NOTE *peri,* Il gatto selvaggio *di Frezza,* I dannati della terra *di Orsini. Coi film di Samperi, Frezza e Orsini siamo all'anello di congiunzione con qualche altro titolo:* L'alibi *di Celi, Gassman, Lucignani,* Dillinger è morto *di Ferreri,* Sotto il segno dello scorpione *dei Taviani,* La sua giornata di gloria *di Bruno,* Un certo giorno *di Olmi.*

Il primo gruppo, da Samperi a Lenzi, fa la «contestazione» sul piano erotico-sessuale, usa la libertà dei contenuti per tentare di dibattere esclusivamente problemi di letto, con salse e con particolari di volta in volta differenti, escogitando evasioni o novità, omosessualità e patologia in situazioni e con personaggi in realtà vecchi come la più vecchia — e spesso meno banale — letteratura del genere. L'incultura di molti registi del cinema italiano — e dei produttori e del noleggio — è anche in queste novità di riporto, in queste apparenti rivoluzioni che non toccano i problemi reali del tempo e della nostra società e quindi giovano in primo luogo proprio a quell'abborrito « sistema » che si vorrebbe concorrere a distruggere. Perché o si ha la forza e la capacità di impegnare se stessi al fondo della coscienza e anche oltre, o si riesce a creare opere valide — valide socialmente, polemicamente, rivoluzionariamente, oltre e prima che sul piano estetico — o le ambizioni e le pretenziosità trascinano più in basso di quel che non accade ai mediocri per loro riconosciuta consapevolezza. Chi è generale incapace e non lo sa, chi si mette al comando senza averne la statura, fa più male alla propria causa del mulo che non sa far altro che trainare il cannone ma lo traina con costanza e con modestia.

La qualità degli autori è, complessivamente, assai bassa. Il cinema italiano ha sempre vissuto sulle forti individualità, gli è sempre mancata una struttura e una organizzazione industriale, malgrado le vanterie e le apparenze. Questa è stata in passato la sua fortuna e la sua forza e insieme la sua debolezza. Così è anche oggi, anche oggi quando in vetrina c'è una superficiale floridezza dovuta all'intervento di capitali stranieri che non possono non trascinare il nostro cinema su problemi e su forme di spettacolo prive di originalità e di vigore. Ecco che Pontecorvo sta girando Quemada, *dal costo presunto di alcuni miliardi, coi quali miliardi almeno venti giovani avrebbero potuto girare film neppure — a priori — non-commerciali, ma almeno legati alla vita vera del nostro paese; ecco altri — non tanto sfruttare il capitale per utilizzare poi i guadagni in iniziative autonome e originali, ma — lavorare il più possibile per l'industria, la pubblicità, spremendo in sostanza il proprio mestiere, il proprio intelletto in prodotti, se non dannosi, per lo meno innocui: il che qualche volta è perfino peggio. Dopo* Umberto D., *dopo* Il tetto, *il buon De Sica sosteneva di dover fare l'attore nei film che irridevano il neorealismo per guadagnare il denaro necessario a raggiungere una propria autonomia di regista, onde realizzare altri* Umberto D., *altri* Tetto: *qualcuno credette alla storia, forse anche Zavattini, certo alcuni critici. Il risultato è la continua spirale involutiva in cui De Sica si ritorce, da molti anni a oggi, avendo perduto quella limpidezza morale, quella forza interiore che lo spingeva, assieme a Zavattini, quando al sacrificio si accumunava la fiducia e la convinzione di essere utile alla società.*

Malgrado qualche buona intenzione disseminata qua e là, malgrado una misura di sincerità e di partecipazione maggiore in Vergogna, schifosi!..., *rispetto agli altri, Ghione, Di Leo, Lenzi (un regista tutt'altro che incapace, che*

purtroppo punta soltanto *agli incassi), Brass, Liberatore, Severino non incidono certo sulla storia del cinema italiano degli anni Sessanta, il che a loro può anche non importar nulla, ma neppure su quella del costume, della polemica, della sollecitazione alla discussione e alla rivolta al « sistema ». Samperi, Frezza, Orsini si impegnano sul terreno più propriamente politico: mentre Orsini, come è nel suo temperamento, lascia le concessioni all'erotismo e allo spettacolo in secondo piano, e costruisce un film dialetticamente teso alla ricerca di una verità e di una soluzione, nel dilemma dell'intellettuale scontento di ciò che non ha realizzato e timoroso di lasciarsi condizionare, compone cioè un'opera — riuscita meno o più è un altro discorso — sincera e appassionata, disordinata ma irruente e sanguigna, i giovani Samperi e Frezza studiano tutto a tavolino, fiutano l'aria, sentono quel che conviene dire o finger di dire e dànno il via, rifacendo il verso a stessi il primo, agli altri e alla moda il secondo.*

Ecco anche perché, contenuti a parte, politica in primo o in secondo piano, società attuale — comunque — sempre in evidenza, i film di Celi-Gassman-Lucignani, Ferreri, Taviani, Bruno, Olmi sono film importanti e significativi, proprio perché non si fermano alla superficie dell'impressionare a tutti i costi, perché soffrono i loro problemi, perché gli autori, indipendentemente dai risultati, assai diversi dall'uno all'altro di questi film, impegnano davvero la propria cultura, la propria personalità, il proprio stile. Il discorso ritorna — non tanto all'estetica, non è questo il punto, almeno per ora, ma — all'impegno professionale e alla capacità di approfondimento. Non è né una questione di età né di esperienza, ma di sincerità umana, di adesione intellettuale senza riserve: il risultato recente più alto è Teorema, *appunto. Dalle altre parti siamo fra i Brass e i Liberatore a fingere di far la protesta o fra i registi di mestiere che non sanno essere spregiudicati e cinici a vuoto tanto da realizzare* Cuore di mamma *e* La rivoluzione sessuale *e allora sembrano costruire il film « serio », alla artigiano-serio-di-Hollywood, e arrivano invece a* La monaca di Monza *(Eriprando Visconti),* L'amante di Gramigna *(Lizzani),* Fräulein Doktor *(Lattuada). Visconti, Lizzani, Lattuada — a prescindere dalla misura della prima parte di* Gramigna, *occasione sprecata per un discorso non fatto; dalla serietà con cui la violenza e la brutale cecità della guerra sono condannate in* Fräulein Doktor *— sono perfino patetici, nel loro cercare di essere à la page — erotismo dissacrante, omosessualità, sesso-e-violenza — cercando nello stesso tempo di salvare le apparenze: i loro film non sono à la page e rimangono fiacchi e improbabili sul piano dell'avventura: anche se incassano quelle centinaia di milioni che non ebbero né* Una storia milanese *né* Achtung! Banditi! *né* La steppa *(di qui, forse, una specie di più o meno inconscia rivalsa di registi che hanno voluto far vedere di essere capaci di « incassare »: una soddisfazione anche questa, in fondo).*

E' il film di Ferreri, evidentemente, il più valido e il più significativo fra quelli più sopra ricordati, ma Sotto il segno dello scorpione, Un certo giorno *e* La sua giornata di gloria *non gli sono di molto lontani, nel rigore dell'assunto e dell'approfondimento ideologico e morale.* L'alibi *fa un po' storia a sè, è un film di straordinaria dedizione personale, di ampia sincerità — anche nei momenti di ritrosìa —, che contrasta le attese del pubblico, non soddisfa la moda e dice poco ai critici disattenti. Ciononostante — e, anzi,*

NOTE *proprio per questo —* L'alibi *è un film inconsueto, nel cinema italiano, con quella disponibilità di sé che viene meno troppo spesso nei raggelati studi a tavolino dagli stitici risultati.* Dillinger *ha in sé il segno di una maturità eccezionale, di una serietà e di una consapevolezza rare, e coglie nello stesso tempo il senso di abbandono, di incertezza, di vuoto del tempo d'oggi, la vera « protesta » di un uomo di cultura e di spettacolo, coi mezzi che gli sono propri, coi risultati che sa raggiungere e che gli danno le carte in regola per « protestare » anche a parole. Tuttora inedito, al momento in cui scriviamo,* Sotto il segno dello scorpione *di Paolo e Vittorio Taviani è opera di altrettanta sofferta partecipazione individuale, di altrettanta ansiosa ricerca e di non minore compattezza e maturità. In effetti la carriera dei fratelli Taviani — assieme a Valentino Orsini — è stata finora più incerta e altalenante di quella di Ferreri, che ci sembra dotato — se non di più ampio approfondimento culturale — per lo meno di rilevante ispirazione e fantasia.* I sovversivi, *per altro, è un film di grande acutezza, ma difetta proprio di invenzione e di coerenza di stile. Ma è proprio la disciplina dello stile, la sua continua rifinitura a essere — non a caso — alla base di* Dillinger, *di* Sotto il segno dello scorpione, Un certo giorno, La sua giornata di gloria, L'alibi, *ciascuno secondo la propria misura e il proprio livello. Anche Ermanno Olmi — che doveva uscire dalla prova non felice ma nemmeno così riprovevole (come superficialmente si disse) di* ...E venne un uomo *— ha cercato un nuovo soggetto ma soprattutto ha cercato di ripulire lo stile e di ritrovare una dimensione narrativa più sciolta e più scattante, senza rinunciare al mondo che gli è proprio e a ciò che vuole esprimere. Altra strada, ma stessi interessi, stessi obiettivi per l'esordio di Edoardo Bruno, un collega che da anni si occupa di critica e da anni dirige* Filmcritica *e che da tempo aveva in animo un film come questo, di impegno politico, senza con ciò venir meno al rigore narrativo.*

E' evidente che ciò che distingue le opere valide dalle altre è sempre l'impegno dell'autore, sempre l'atteggiamento che l'autore ha di fronte alla propria opera e di fronte allo spettatore, in una ricerca mai fine a stessa, mai casuale e opportunistica e superficiale. A ciascuno il suo: e gli autori che ancora non riescono a esprimersi con le opere, allora possono pazientemente rimettersi a studiare e a lavorare, coi fatti.

LA RIVOLTA DEGLI STUDENTI

di Giuseppe Turroni

Ci sono stati due fatti artistici negli ultimi due anni che hanno dato un'idea, per riflesso, o per assurdo, di quel vasto movimento studentesco che da quattro anni a questa parte ha assunto la portata — sotterranea ma decisa, razionale — di una autentica rivoluzione. Sono stati: la (famosa) poesia-ode di Pasolini e La cinese *di Godard.*

L'ode di Pasolini pubblicata in anteprima da L'Espresso *era un inno a una politica marxista (o comunista, o meglio sarebbe dire: populista) che l'intellettuale italiano vivo e consapevole ha smaltito almeno da dieci anni: tanto è vero che ci sono persino i film* medi *su questa crisi, i film per esempio in cui Salerno ha la crisi dei venti anni entusiasti, impegnati e incanalati in quella ideologia che allora sembrava il tutto. Pasolini ha una visione populista della realtà del nostro paese. Non capisce che il centro autentico della nostra discussione, della nostra contestazione non è il Sud cencioso e tradizionale (che vota, più è miserabile, monarchico o missino o democristiano) ma il Nord avanzato, industriale: il Nord del benessere che pure vota comunista e questo perché? Perché il senso della giustizia si fa strada e oramai la parola comunista non fa più paura a nessuno, tanto è vero che i giovani studenti rivoluzionari fanno distinzione netta, drastica, tra marxista e comunista, come tra cattolico e democristiano. Pasolini negli stracci vede la salvezza, e la sua è una sorta di dannunzianesimo. D'Annunzio vedeva nel mondo dei ricchi la salvaguardia delle proprie teorie estetiche ed aveva preannunciato il fascismo proprio per questa forma di lassismo femmineo, che pure si tingeva, per* trasfert, *delle accensioni più vivide di un eroismo pseudo-virile da burletta, da operetta. Senza fare inutili paragoni (del resto si potrebbe paragonare tutto, persino i carbonari dell'ottocento a questi giovani contestatari) ecco che il populismo non interessa più nessuno, è rimasto alla letteratura dozzinale, alla* Domenica del corriere, *al settimanale per gente di paese: la rivoluzione viene non dal Sud povero e rassegnato ma dalle città consapevoli, che hanno benessere e quindi del civismo. Viene da quei figli di borghesi che Pasolini disprezza perché sono borghesi e perché non sono poveri e perché non hanno i blue-jeans macchiati di polvere e di sugo di pastasciutta. Ma allora qui si fa del formalismo. Non ho mai sentito tante accuse rivolte a Pasolini come all'indomani di questa poesia che l'autore stesso definisce brutta (e allora perché l'ha messa fuori?), ed è brutta veramente perché è fuori della storia.*

NOTE *Lo studente è diventato il proletario della borghesia; l'operaio, il borghese del Terzo Mondo (lo leggiamo nel bel libro* La comune di Maggio - Storia, documenti e testimonianze della insurrezione degli studenti ed operai a Parigi nel 1968 *a cura di Silvana Mazzocchi, Milano, Sugar, 1968). Il libro è uno dei tanti che gli editori di sinistra hanno buttato sul mercato approfittando del momento favorevole: del resto, non si tratta di un gioco di affari ma di una autentica esigenza didascalica e storica, perché tutti noi poco sappiamo su questo movimento che da quattro anni ha dato filo da torcere a tutti, ha fatto spendere fiumi da parole, ha gettato nello sconcerto l'opinione pubblica dei borghesi, ha messo in crisi le persone senza cultura e quindi senza visione della vita — e, d'altronde, se ha fatto scrivere quella poesia a un artista comunque consapevole come Pasolini certo è che è un fatto che deve essere visto da molti lati e che su una rivista come la nostra si dovrà cercare di puntualizzare come informazione, come documentazione, anche nell'ambito dello spettacolo.*

Sono più simpatici i poliziotti di voi, perché i poliziotti son figli di poveri, e voi siete figli di avvocati, dentisti, medici, professori, di quei borghesi che odiano me, i miei amici, i miei film. Non manca un po' di narcisismo. Gli studenti hanno guardato Pasolini come si guarda una persona venuta da un mondo remoto. Con rispetto per la sua grande arte eccetera eccetera. Ma con un risentimento tanto più profondo quanto più il male veniva da una persona che credevano loro, lui coi suoi film, con la sua vita libera, col suo anticonformismo, col suo dolore d'uomo. Ma è un'altra generazione; e questa rivoluzione sembrava preparata, covata da anni, mentre è scoppiata all'improvviso e ci siamo trovati in piazza con loro, ma noi, quarantenni, a scappare, per via del lavoro, della posizione, dei settimanali e dei giornali su cui scriviamo, della pagnotta. La nostra vigliaccheria. Il nostro alibi. La nostra paura. La nostra forma di dolore, che non si sa quanto è finto e quanto è autentico. Ma sì, un film su questo fatto dovrebbe essere scritto. La rivoluzione del Movimento Studentesco vista da un quarantenne, che è stato comunista, è stato impegnato ed ora si trova senza aver fatto niente mentre quei ragazzi cominciano da un punto dal quale egli non era partito... Ma che importa ai giovani che i poliziotti non sono figli di ricchi? Anche Hitler aveva probabilmente sangue ebreo e sterminava gli ebrei. Un figlio di poveri non può difendere i figli dei ricchi: posizione classista, reazionaria, romantica, nata da quei miti dell'800 che i giovani vogliono distruggere, in politica, nelle Università, nella religione, nella famiglia, nella vita, nel sesso, nei sentimenti.

Un figlio di poveri deve difendere i ricchi (che ce ne frega dei ricchi, tanto...) se costoro sono dalla parte della verità. Pasolini vede nel povero colui che entra sempre ed immancabilmente nel regno dei cieli mentre il ricco no, e non importa che il ricco abbia costruito centomila case per i poveri e abbia fatto lavorare nella sua vita trecentomila poveri, questo non conta, il ricco non entra nel regno dei cieli. Posizione romantica, da racconto della Pescara, da racconto di ragazzi di vita. Le nostre vecchie posizioni del 1948, quando nel cinema ci sembrava che uno che sentenziava fosse più bravo di Rossellini che non sentenziava ma faceva già della storia, gettava le basi del cinema della storia, anticipava Godard e Truffaut i quali avrebbero poi contestato per parte loro il mondo del cinema di Duvivier Grémillon, Prevert,

Carné, rimasto al romanticismo dell'Ottocento, a posizioni tardive, arretrate, a una vera retroguardia.

Ma insomma la storia dei nostri errori è la storia di tutti, del mondo intero. Questo Movimento fa già errori, ne farà sempre, e avrà quei grandi pregi di cui la storia parlerà perché senza dubbio qualcosa si muove, è un annuncio, il sentore di qualcosa di nuovo che per ora si può solo intravedere (leggere il mirabile libro di Edgar Morin, Claude Lefort, Jean Marc Coudray, La Comune di Parigi del maggio 1968, *edito a Milano nel 1968 da Il Saggiatore di Alberto Mondadori). La rivoluzione francese non è stata fatta dai poveri come ci dice quel cinema imbecille pseudopopulista ma è stata fatta dai borghesi, colti, civili e consapevoli che volevano un mondo migliore per i poveracci. Quel grande esempio morale che è stata la nostra Resistenza, è stato voluto da studenti, operai, borghesi, e sacerdoti: nessuno aveva l'etichetta della classe a cui apparteneva, nessuno trovava da dire che uno fosse figlio di un medico e un altro di un muratore. Se il razzismo non è solo tra nazioni (come diceva Giovanni XXIII) ma anche tra singoli individui, tra persone, persino di sesso diverso, ecco che il razzismo scacciato dalla porta entra dalla finestra. Non si può passare sotto silenzio un movimento come questo solo perché fatto da figli di borghesi, quei borghesi che Pasolini e altri odiano per ragioni loro personali; come non è possibile passare sotto silenzio quel grande fenomeno storico e spirituale che è stata la nostra Resistenza.*

Quel balzo in avanti di cui parlava il nostro caro e grande Pontefice, si sta forse attuando in questa direzione: che è prima sociale e poi politica, prima rivoluzionaria e poi partitica e che avanza il crisma dell'autenticità più serrata, più strutturata e dialettica.

È riemersa la figura del cattolico che rifiuta il doroteismo e il confessionalismo e ricerca una ragione di partecipazione morale, di lotta, di vera sofferenza: più sull'esempio di Bernanos e di Mounier che non di Maritain che sembra rifarsi al neo-gollismo qualunquista, con risentimenti fascisti, con un grosso — ancestrale — sentimento della reazione. È riemersa la figura del marxista che paga di persona e non attraverso il manifesto del suo partito. Eh già, tanti registi che si dichiaravano marxisti per tornaconto, hanno fatto il mea culpa *ed ora il nostro è un cinema di crisi, di crisi perché i giovani hanno fatto sì che non fosse facile trovare un alibi, un attaccamento a una ideologia che facesse comodo, che rendesse apparentemente liberi pur essendo attaccati ad uno schema. Non è il caso di Pasolini, che è un individuo libero e una grande figura di artista e che è disposto, sempre e comunque, a pagare di persona. È il caso di quei registi-ex-impegnati che ora si trovano a fare i godardini (i godardini, e riscoprono Buñuel adesso mentre prima lo trovavano di « retroguardia ») senza capire che Godard è una forza, più che di cinema, morale, è un individuo che contesta anche se non ha più venticinque anni ma è vicino più che tutti ai problemi dei giovani, alle loro lotte ad alle loro speranze.*

La cinese, *si diceva. Un film singolare, al di fuori del suo valore artistico. Un film di Brecht, che fa vedere come tanti giovani parlino di Brecht senza capirlo. Per assurdo ne dà la profonda lezione d'esempio spirituale e politico, rivoluzionario e di struttura. Sembra un gioco, ed è per assurdo questa dimostra-*

NOTE *zione che i giovani studenti hanno coraggio, hanno idee da difendere, un mondo loro in cui non tutti sanno e possono e vogliono penetrare. La moda verbosa che questo genere di cinema ha inaugurato significa che al cinema i giovani vogliono imparare, che il dinamismo, il ritmo, sono fatti formalistici di cui non si curano. Il cinema della contestazione è un film brechtiano, che deve dimostrare fatti, che deve essere anche cinese, forse, però necessario. E così dalla lavagna de* La cinese *di Godard, via Pirandello, via Proust, via Shakespeare, via tutti, perché borghesi. L'altra faccia della negazione borghese di Pasolini. Pasolini difende i figli dei poveri perché hanno l'odore dei poveri mentre addosso agli studenti che si fanno sparare in Sant'Ambrogio lui crede di sentire odore di panni puliti e quindi di comodità borghese. Godard fa gettar via Proust e Shakespeare perché costoro parlano dei borghesi. Le stesse strutture rigide, la stessa smania di rivoluzionare tutto quanto.*

Ma sanno molti giovani che Marx amava più leggere Balzac (borghese e politicamente reazionario) che non Zola (socialista ed impegnato, per i suoi tempi)? Sanno che la forma del disprezzo ha mille facce? Che l'artista non è soltanto un uomo di idee ma un uomo nelle idee che ricava da esse il pane per i suoi denti, da tutte, sia in USA sia in Cina, sia in Italia sia a Cuba? Sanno che l'artista è una figura importante come lo scienziato come il biologo come l'esploratore come il rivoluzionario? Lo dice del resto lo schema del rivoluzionario francese (contenuto in quel bel numero che è Siprauno, *novembre-dicembre 1968, dedicato, in duecentotrentaquattro fittissime pagine al problema dei giovani rivoluzionari, alla storia, alla cronologia, alle teorie, alla prassi, alle aspettative di tale movimento nuovo nella storia dell'umanità): è persona di genio chi si muove, chi vuole andare avanti, chi vuole cercare nuove formule; il mediocre resta lì.*

Resta fascista il mediocre, il fallito, il nostalgico (in senso spirituale, nel senso della vita come rinuncia, come abbandono della lotta, dell'impegno vivo). Resta attaccato alle vecchie posizioni chi non sa intravvedere in sé e negli altri nulla di positivo, di solido. Resta lì, nel suo limbo che non accetta i giovani, perché tengono i capelli lunghi e perché sparano nelle università. Il mediocre è mediocre anche nel senso religioso. Può essere democristiano, talora, e non un cattolico; è un comunista, e non un marxista.

Non intende pagare di persona, riconoscere che due più due fanno quattro. L'irrazionalismo borghese ha tutto l'interesse a farci credere che due più due fanno cinque o sei o sessanta. Certo. Il fato. Il destino. Fato e destino con f e d maiuscole; e magari declamati con commossa voce da un presentatore televisivo. Si inonda Firenze (l'Arno è un po' più piccino del Mississipi) e il fato ecco che giunge con ali commosse, con palpitanti ali di morte e di lutto a fasciarsi nel mistero della vita. Basterebbe un niente. I giovani, che poi occuperanno le università, corrono a rimettere ordine in quei luoghi che l'incuria, l'indifferenza, e l'ignoranza e persino l'odio degli uomini hanno trascurato. Corrono, e ci fanno una meravigliosa figura, persino detta da chi non avrebbe interesse a mostrare nelle piazze questa generosità dei giovani, questo eroismo, che non ha bisogno di bandiere, di patrie, di lacrime, di luci e di ideali per gridare la propria innocenza, la propria verità, il proprio amore alla vita — e quindi alla storia, alla verità che deve farsi avanti al di fuori

del vuoto delle scuole, delle vecchie regole, dell'ignoranza, della vita politica sbagliata, della vita sociale sbagliata, della educazione familiare sbagliata. Questi giovani corrono, nel fango, con un panino al giorno, rimettono ordine tra il caos creato dall'inondazione di un fiume piccolo, che avrebbe bisogno di pochi argini e tutto sarebbe a posto. Quasi ogni anno la storia si ripete. C'è da ridere, persino. E ogni anno il fato, il destino, f e d maiuscola, la voce stentorea del fine dicitore televisivo, le collette del prete della mia parrocchia, il cappotto che il ragionier Rossi non mette più e che lo fa sentire uomo di cuore, uomo di fede uomo vivo, uomo che balza in avanti, come gli insegnava Papa Giovanni. Papa Giovanni voleva un'altra verità, quella dei santi, dei poeti (non dirò dei navigatori). Quella di chi deve agire con uno scopo preciso, profondo, umano, morale.

La lotta dei giovani è una lotta non di sentimento ma di ragione. Non di poesia ma di verità. Non di polemica ma di politica. Non di improvvisazione ma di strutture. Non di difesa ma di offesa.

È una lotta di sintesi. È meravigliosa questa loro abilità nello sgomberare il terreno da quello che non va, da quello che ieri era uno pseudo-impegno comunista (e non marxista) e che oggi può essere un Marcuse masticato malamente dall'intellettuale (sempre pseudo) che fa il marxista e intanto scrive come copy-writer poesiole per l'industria che esaltano tutto ciò che bisogna combattere. Un Marcuse non capito. Come ieri avevamo un Marx non capito. Come abbiamo un Freud non capito. Come Gesù Cristo, del resto, non è mai stato capito, perché la mamma, il prete della parrocchia, la maestra quasi ignorante, il direttore didattico che legge solo (male) d'Annunzio, eccetera, cioè i servi dei padroni, ce l'hanno sempre presentato male, malissimo, non ce l'hanno mai fatto capire, come al liceo ci rendevano insopportabile Manzoni presentandocelo come uno scrittore da parrocchietta e invece sappiamo che è un Flaubert lombardo, con un senso terribile dell'umorismo, con una cattiveria esemplare, con una mancanza di pietà (dentro) che ha bisogno degli appigli esterni di una pietà posticcia (lo dico un po' in paradosso ma quando anni fa Alberto Moravia presentò un suo *Manzoni, apriti cielo, tutte le maestre e i professorini d'Italia protestarono, l'Italia fu desta, guai a chi dice male di Garibaldi, guai a chi non sa chinare il capo come Lucia, e via di questo passo).*

Dicono gli studenti italiani: « Marcuse è stato per noi uno strumento di strumentalizzazione ». Sauvageot dice che dovrà rileggere Regis Debray. Alain Geisman afferma di non aver mai letto Marcuse. Ma in sostanza i giovani rivoluzionari fanno presto a capire, per fiuto, per intuizione, ciò che va e ciò che non va. Di Marcuse accettano a priori la teoria che oramai sono le minoranze intellettuali quelle chiamate a fare la vera rivoluzione nella società industriale matura (« le minoranze oppresse e soggiogate hanno un diritto naturale alla resistenza e all'impiego dei mezzi illegali quando si veda che tutti quelli legali non sono sufficienti... Impiegando la forza non stanno cominciando una catena di violenza, ma cercano di rompere quella già esistente. Quando sono attaccate conoscono il rischio, e se sono disposte ad affrontarlo, nessun terzo — e quanto meno l'educatore e l'intellettuale — hanno diritto di predicare loro la moderazione »).

NOTE *Scrive Frantz Fanon: « In ogni epoca qualche uomo ha contributito alla vittoria della dignità dello spirito, in ogni epoca qualche uomo ha detto no a qualche intento di soggiogare i suoi simili. Io mi rendo solidale con il suo atto ». E Mao, con chiarezza sconcertante: « chi si allinea con la rivoluzione popolare è un rivoluzionario ».*

Marcuse afferma che nella società industriale la più pura forma di tirannia è data dal potere amministrativo, e, in senso lato, della capacità del consumo. Il giovane si trova davanti a questo mondo in cui il finto benessere ha conquistato l'operaio. Con la sua seicento, il frigorifero e il week-end (notare i segni *della civiltà neo-capitalista stupendamente e razionalmente descritti in tutti i film di Godard: altro che collages! qui è storia nel suo farsi, cronaca che tocca il senso ed il sentimento di un valore che pochi sono in grado di comprendere e di conquistare) l'operaio ha preso il posto del borghese descritto da Flaubert ne* L'educazione sentimentale. *L'operaio, del Nord naturalmente, ha tutto per essere « felice ». Il paradiso della sua vita gli viene prospettato ogni giorno dalle immagini pubblicitarie, colorate e bellissime. La lettura di una immagine deve essere quindi, per noi critici, la lettura della società che ha determinato la fattura di tale immagine. Niente nasce per caso, tutto deve giungere a qualcosa. Marcuse, che sa saputo magistralmente, pur con limiti dialettici, fare andare d'accordo Freud e Marx, avverte che la gioventù più consapevole, quindi la gioventù studentesca, « deve aver nausea della società dell'abbondanza e avverte la necessità vitale di infrangere le regole del gioco ipocrita e crudele, e di non tornare a prestargli la propria collaborazione ».*

Questi orrori sono stati messi sul tavolo da Godard in Week End *che è un violento atto d'accusa, e del resto a me non interessa niente che sia un violento atto d'accusa come forse non interessa neppure a Godard: conta che questo film aderisca perfettamente alla realtà del momento, sia una strutturazione di questa realtà in modo che lo spettatore possa fruire di essa senza compiacimenti, senza sogni, senza evasioni. Forse il più crudele film che sia mai stato fatto. Quando il cinema non è estraneo alla vita ma è la vita stessa, la politica stessa, la società stessa, si arriva a Godard. Il film-teoria, il film-manifesto è appena nato. La rivoluzione comincia ora.*

Numerosi libri sono adesso sul mercato. Qualcuno nasce dall'improvvisazione, qualche altro dalla necessità violenta di documentare e di dimostrare, ed uno tra i più indicativi — con le sue ingenuità e il suo ideale rivoluzionario — è La rivolta degli studenti *(Saggiatore, Milano, 1968) in cui parlano i protagonisti: Jacques Sauvageot, Alain Geismar, Daniel Cohn-Bendit, Jean-Pierre Duteuil.*

Il maggio rosso di Parigi *a cura di Paolo Flores d'Arcais (Padova, Marsilio, 1968),* Studenti di Francia *(Editori Riuniti, Roma, 1968),* Kritische Universitaet *(Padova, Marsilio, 1968 — si tratta di documenti e programmi della contro-università degli studenti berlinesi),* Considerazioni sui fatti di maggio *di Lucio Magri (Bari, De Donato, 1968),* La società dello spettacolo *di Guy Debord (Bari, De Donato 1968),* L'anno degli studenti *di Rossana Rossanda (Bari, De Donato 1968): pur con caratteri dissimili, che vanno dal divulgativo allo strettamente strutturato, tali volumi, a cui si allineano altre pubblicazioni che non è il caso di citare tutte per esteso (vedere del resto sul già nominato « Siprauno » una*

ricca bibliografia sull'argomento), fanno il punto sulla condizione principale del movimento studentesco, che a me pare una condizione di estrema chiarezza razionale, di grande semplicità e di estremo amore per la verità, in un momento storico in cui la società conformista è tra le più contradditorie, incerte e intricate che la storia dell'umanità abbia potuto sinora registrare. Dato che io non sono uno storico ma un critico di cinema e di fotografie, posso dire — estendendo poi il discorso in chiave politica — che il cinema (in genere, lo spettacolo) voluto da questi giovani è un cinema di grande chiarezza intellettuale. Le cose complicate le dà il mid-cult *che è la cultura al servizio dei padroni i quali la affidano alle sensibilità contorte, alienate e insincere della massa che, sfruttata, vilipesa, calpestata ed illusa « magicamente » ogni giorno e ogni sera attraverso gli strumenti della persuasione neo-capitalista, non sogna che di evadere, evadere, evadere. E il cinema la fa evadere, anche il cinema semi-impegnato a base di semi-impegni politici, sociali, economici, spirituali: il cinema della violenza, del grottesco (Samperi e compagni), del western senza poesia e senza gloria, della fantascienza cretina ed eroticizzante, il cinema dell'erotismo: che è la droga del popolo.*

Sono discorsi talmente semplici che anche i ragazzini li comprendono; e infatti i ragazzini contestano; mentre i vecchietti e gli adulti nostalgici rimpiangono — intaccati come sono del germe industriale — il « bel cinema di una volta », « il bel teatro scacciapensieri e divertente ». Il mondo cammina in avanti, migliora, e lo spettacolo cambia forma, registro; giovani come Sauvageot affermano di non aver mai letto Marcuse, e questo non fa torto a nessuno, anzi è un bene, vuol dire che le idee sono nell'aria, che si propagano, che corrono di bocca in bocca, come i miti dei divi, dei cantanti, dei registi, come queste mode d'altri tempi che per fortuna vanno scomparendo, così, non si sa perché, ma anche questo è un fatto positivo, da sottolineare.

« Rivoluzione nella rivoluzione? », si chiedeva Debray (un martire) nel suo libro omonimo. Certo, anche questo; e che Debray abbia oscurato il nome di Sartre e di Camus è un fatto positivo, che dobbiamo attribuire a questo movimento di giovani liberi in cerca di verità. Tocca a noi, uomini maturi, stare in centro, vedere le cose dall'una e dall'altra faccia, essere obiettivi. Ma è possibile oramai essere obiettivi, è possibile vedere al tempo stesso nero e bianco? Non è un alibi, non è un compromesso? E' alibi, è compromesso. Riservato a noi quarantenni, che abbiamo visto molto, che abbiamo letto molto. Don Lorenzo Milani nelle sue Esperienze pastorali *(un libro del 1958 che è ancora attualissimo, anzi anticipatore) dice che non basta predicare: occorre agire,* animare *(l'anima della lotta, delle cose, della vita, della ragione). Animare, pensate: infatti Milani, più che un predicatore, è stato un animatore sociale. La sua* Lettera ai cappellani d'Italia *è quanto di più spirituale un giovane cattolico vivo, oggi, possa leggere, possa vivere e sentire. Ma i cattolici sono pochi come sono pochi i marxisti. Il conflitto tra le generazioni di ieri e quelle di oggi verte, secondo me, proprio su questa necessità di essere autentici, e cioè liberi, e cioè cittadini del mondo: « il concetto di conflitto tra le generazioni deve scomparire dal mondo: è soltanto una maschera dietro la quale si nasconde la lotta per il potere ». Questo affermano i giovani rivoluzionari di Francia, questo i giovani del momento comprendono e sono arrivati a ciò, in parte col sudore*

dei migliori che li hanno preceduti, in parte perché la storia, nel suo progresso, li ha condotti a tale punto di ricerca e di verità.

Per il resto, allo storico il compito di continuare un discorso che noi critici di cinema abbiamo il dovere, sì, di impostare ma non la capacità di strutturare dialetticamente. A noi può bastare questo fatto: il cinema come strumento di potere è già stato rifiutato in blocco dalla massa dei giovani contestatari. Non esiste più. Voglio dire: non lo accettano neppure in quei casi che invece noi un tempo subivamo, perché mascherati da un falso impegno, da una politicizzazione quasi sempre irrazionale. Ma anche quelle esperienze hanno servito, tutto serve a portare avanti un discorso, certo però che quei nostri fatti ora paiono da retrospettiva e basterebbe sfogliare le nostre riviste cinematografiche di venti anni fa, anche le più vive e di avanguardia, soprattutto le più vive e di avanguardia, per avere la misura di una storia ora superata da altri fatti, da più moderne necessità.

Le nostre povere, crociane categorie del bello e del brutto, dove sono andate a finire? Nelle rimasticature pseudo-culturali di chi oggi si serve, appunto, di queste categorie per addormentare le coscienze, per far sognare, per fare evadere. Per me, Marcuse, con tutti i suoi difetti, è un fatto grande della nostra cultura artistica e politica degli ultimi venti anni. Non si può prescindere assolutamente dal mondo della industrializzazione, dal mondo dell'azienda, in cui noi, come quegli animali strani descritti da Parise ne Il padrone *(che è un grottesco della vita aziendale, della civiltà dei consumi) ci muoviamo come automi, con una rassegnazione spenta, solo ravvivata da quei « grandi » fatti che sono: l'acquisto, il consumo, lo stipendio, la cambiale, la rata, l'automobile, la moglie, la pelliccia, il vestito alla Rinascente, la cravatta, la rivista pornografica, il film stupido-ma-bello, e via dicendo. Un mondo assurdo, vuoto. Con la loro ribellione questi figli di borghesi si sono precipitati in tale mondo non come selvaggi violenti ma come consapevoli cittadini che, orrore per orrore, violenza per violenza, inciviltà per inciviltà, vogliono provare che c'è qualcos'altro oltre a quella società che ci viene descritta come la migliore, oltre a quella scuola in cui i loro padri hanno preso la laurea e poi basta, e poi veramente basta.*

*

Compiti e doveri dei giovani nel mondo di oggi e di domani (*)

Il testo dell'intervento dello studente birmano Ram Labhaya Lakhina, segretario generale della Conferenza Internazionale degli Studenti, che qui pubblichiamo, fu comunicato nel corso del convegno su « Compiti e doveri dei giovani nel mondo di oggi e di domani », svolto alla Città Internazionale della Gioventù di Tel Aviv, in Israele, nello scorso luglio. Esso rappresenta l'analisi delle tensioni ideali che sono sottese alle proteste studentesche secondo uno studente che possiamo giudicare « moderato » e che, al contempo, riflette le

(*) Da *Siprauno*, Torino, novembre-dicembre 1968, per gentile concessione.

posizioni delle organizzazioni ufficiali degli studenti verso il nuovo movimento studentesco che invece le ignora completamente.

Il radicalismo e l'idealismo dei giovani non sono fenomeni nuovi. I giovani sono sempre stati radicali e idealisti. Assai spesso, essi si sono rivelati come gli ispiratori stessi dei cambiamenti politici e siociali. Essi guardano costantemente verso l'avvenire ed è molto naturale che sia così. La gioventù punta grandemente sul mondo futuro. Ma da alcuni mesi le manifestazioni dei giovani e le loro posizioni hanno più che mai attirato l'attenzione generale. Le recenti manifestazioni della gioventù e degli studenti in Francia, in Germania, negli Stati Uniti, in Polonia e in Indonesia, per non citare che alcuni paesi, hanno attirato l'attenzione del mondo intero. Giornali e riviste hanno dedicato più pagine che in qualsiasi altra occasione ai problemi della gioventù. Vari governi si preoccupano dell'atteggiamento dei giovani e danno vita a programmi, che sono solo palliativi, per risolvere i cosiddetti « problemi della gioventù ».

Per me, una simile maniera di affrontare il problema manca al suo scopo. Le questioni e i problemi autentici, sui quali i giovani d'oggi cercano di attirare l'attenzione del mondo, fanno parte delle questioni e dei problemi più cruciali dell'epoca. Tali questioni non riguardano solo i giovani, ma l'intera società, tutta l'umanità. Certo i giovani hanno, sulla natura di tali problemi, il loro punto di vista particolare e forse una loro soluzione. Io vorrei esaminare questa possibilità, prendendo l'esempio dal campo che mi è più familiare. Nel corso degli ultimi anni ho avuto modo di osservare le attività e le posizioni degli studenti e delle loro organizzazioni. Solo dieci anni fa le organizzazioni studentesche, specie nei paesi sviluppati, s'interessavano essenzialmente, o quasi esclusivamente, delle condizioni di vita degli studenti — condizioni di studio, tempo libero e attività sociali. Ma la situazione è radicalmente mutata negli ultimi dieci anni. Gli studenti si considerano, oggi, parte integrante della società. Non vogliono vivere più in una torre di avorio; credono che il loro destino sia legato a quello del resto della società. Credono anche che spetta ad essi prendere iniziative, per realizzare cambiamenti sul piano sociale e politico. Questo mutamento fondamentale di atteggiamento non si limita agli studenti. Tocca anche gli altri settori della giovane generazione.

A causa di questo cambiamento di attitudine e per il fatto che i giovani sono, oggi, meglio informati e più maturi dei loro compagni di dieci o quindici anni fa, essi rifiutano di essere considerati dei fanciulli. Rifiutano che si dica loro quello che è buono e quello che è cattivo. Vogliono partecipare all'elaborazione delle politiche e dei programmi destinati alla società, in cui devono vivere più a lungo delle generazioni precedenti. E' per questo che, invece di parlare dei problemi della gioventù, parliamo piuttosto delle posizioni della gioventù sulle questioni importanti della nostra epoca. Lo studio sarà così più utile. E' per questo che mi piace il tema generale scelto dalla Città Internazionale della Gioventù per questo incontro, vale a dire « *I giovani nel mondo di oggi e di domani - Compiti e doveri* ». Un tale tema pone il problema nella giusta prospettiva.

Quali sono, allora, i compiti maggiori che attendono la gioventù nel mondo di oggi e di domani? In altri termini, quali sono i grandi problemi della nostra epoca, che toccano più da vicino i giovani e che essi vorrebbero contribuire a risolvere? Fino a un certo punto il ruolo della gioventù deve essere diverso secondo i paesi, i continenti, e secondo che si tratti di nazioni sviluppate o in via di sviluppo. Ma problemi d'importanza primordiale toccano i giovani di tutti i paesi, indipendentemente dai loro precedenti nazionali e culturali. Cercherò di sviluppare tre punti che mi sembrano più importanti. Possiamo ri-

NOTE tenerli squilibri gravi: squilibrio della partecipazione, squilibrio tra ricchi e poveri e squilibrio tra l'integrazione fisica del mondo e la sua integrazione emotiva.

Esaminiamo, per primo, lo squilibrio della partecipazione. Le rivolte studentesche, a cui abbiamo assistito recentemente in Francia, Germania, negli Stati Uniti e in Indonesia, sono una rivolta contro le vecchie strutture, che la gioventù trova passate di moda e che non desidera conservare. La rivolta è un'espressione delle esigenze dei giovani che vogliono partecipare all'elaborazione e alla formulazione delle politiche e all'attuazione dei programmi. « Noi vogliamo essere cittadini completi. Vogliamo fare di noi gli elementi di una rete gigantesca e non degli individui, degli esseri pensanti ». Sono parole di un dirigente studente della Università della California, nel campus di Berkeley. Un altro studente ha espresso la stessa idea in questi termini: « Noi dobbiamo permettere ai vecchi di distruggere un mondo che sarà il nostro ». La giovane generazione non ha, attualmente, voce in capitolo sul piano politico. In questo campo, la situazione dei paesi democratici non è fondamentalmente diversa da quella dei paesi a regime autoritario. In entrambi i casi il potere è concentrato nelle mani di alcuni pochi. Tale situazione prevale in tutti i settori della società e dell'economia: nelle università, nelle fabbriche e nei partiti politici.

Sviluppiamo ancora di più questo punto, concentrandoci sulla situazione universitaria. In parecchi paesi europei, le strutture e i sistemi universitari sono completamente passati di moda e inadatti alle necessità degli studenti. In questi paesi, gli studenti e i giovani insegnanti non hanno praticamente nulla da dire sulle decisioni riguardanti il genere o la qualità dell'insegnamento dispensato agli studenti. I quali ultimi cercano di attirare l'attenzione delle autorità sul grave stato di cose, ma nessuno è realmente preoccupato del problema, finché gli studenti non decidono di scendere in strada. Bisogna sottolineare che lo squilibrio nella partecipazione alle decisioni e alla formulazione delle politiche non esiste soltanto tra la nuova generazione e la vecchia, ma anche in seno alla vecchia generazione, che concentra il potere nelle mani di alcuni. La giovane generazione chiede una più larga partecipazione alle decisioni, una rappresentanza effettiva degli studenti in seno all'amministrazione dell'Università e degli operai in seno alla direzione dell'impresa e l'abbassamento dell'età degli elettori. Ecco un movimento verso una maggiore democrazia. A lungo termine, non può che sfociare in buoni risultati. Innanzi tutto, i giovani cercheranno una soluzione al problema di una maggiore partecipazione nell'ambito delle strutture esistenti (è il caso dell'appoggio degli studenti americani a Mac Carthy), ma se le strutture esistenti sono rigide, come lo sono in numerosi paesi, i giovani si ribelleranno contro tali strutture e le sostituiranno con altre, meglio rispondenti ai bisogni della situazione. Esaminiamo, ora, lo squilibrio successivo, quello tra nazioni ricche e nazioni povere. Esistono effettivamente grandi divari tra ricchi e poveri in uno stesso paese, ma io mi preoccupo qui principalmente del profondo squilibrio tra nazioni ricche e nazioni povere. Se guardiamo il nostro pianeta, attualmente vediamo che i due terzi della popolazione sono mal nutriti, mal vestiti, mal alloggiati, mal istruiti, mentre il resto del mondo conosce una prosperità senza precedenti. Il Segretario delle Nazioni Unite ha sottolineato, in un recente rapporto, che lo squilibrio tra nazioni ricche e nazioni povere sta aumentando invece di diminuire. Se il mondo vuole evitare di trasformarsi in due fazioni ostili, bisogna fare qualcosa per rimediare a questo stato di cose, e il tempo stringe. Si tratta di una grande sfida lanciata alla gioventù di oggi e di domani. A mio avviso, è il problema chiave della nostra epoca. Ci sono poche proba-

bilità che la nostra si chiami era spaziale o era nucleare: si chiamerà *era dello sviluppo*, l'erá che avrà visto la rivolta dei due terzi della popolazione mondiale contro la loro condizione abituale, divenuta insopportabile. Sarà la guerra condotta dai poveri contro la povertà del mondo a dominare la nostra epoca. In questo vasto contesto, possiamo considerare la lotta degli americani a favore dei diritti civili come tappe minori, il movimento per l'unità europea come una piccola diversione, la guerra fredda tra i grandi blocchi come una lotta tribale. Il problema è immenso, ma il risolverlo non è al di là delle forze umane. Per la prima volta nella storia, possediamo le conoscenze e le risorse necessarie per eliminare la povertà nel mondo. Quel che occorre è una volontà di ferro per risolvere questo problema. Dobbiamo far prendere profondamente coscienza alle popolazioni dei paesi sviluppati e in via di sviluppo che l'esistenza di un problema simile è un segno di grave pericolo per il mondo; che la sua soluzione non supera l'ambito dei mezzi umani e a lunga scadenza serve ai suoi interessi personali, non solo nei paesi in via di sviluppo, ma anche in quelli sviluppati. La gioventù dei paesi in via di sviluppo e delle nazioni sviluppate può giocare un ruolo molto importante, consistente nel provocare tale presa di coscienza e nel mantenerla sveglia. Il ruolo dei giovani nelle nazioni sviluppate deve essere, in certo modo, quello di sollecitare un'assistenza maggiore ai paesi poveri e un interesse più sincero per essi da parte del governo e della popolazione del loro paese. Nei paesi in via di sviluppo, i giovani devono darsi da fare perché si faccia il miglior uso delle risorse disponibili e perché non venga mai meno la volontà di espansione.

NOTE

Arrivo, adesso, al terzo punto, lo squilibrio tra l'integrazione fisica del mondo e la sua integrazione emotiva. Il progresso formidabile della scienza e della tecnologia ha causato un notevole avvicinamento fisico dei popoli. Ciò li ha resi fortemente indipendenti. Ma non è stata raggiunta la stessa unità sul piano emotivo e spirituale. Questo progresso non è riuscito ad unirli nella pace e nell'armonia. L'interesse tribale resta più forte di quello nazionale e l'interesse nazionale continua a prevalere su quello universale. I profondi sentimenti tribalisti, provincialisti, nazionalisti, hanno tutti un fine utile; ma oggi impediscono la crescita di una comunità mondiale. Tale profondo squilibrio tra l'integrazione fisica del mondo e la sua integrazione emotiva è la causa essenziale della maggior parte dei problemi internazionali. Dobbiamo imparare a subordinare i nostri interessi secondari ai nostri interessi primordiali. Dobbiamo accettare il fatto che nessuna nazione può modellare il mondo a sua propria immagine. Il monopolio della verità non appartiene a nessun individuo o nazione. Non esistono soluzioni socio-economiche valide per tutti. Dobbiamo cessare di imporre la nostra volontà agli altri popoli. Dobbiamo allargare e approfondire il campo dei nostri interessi e della nostra pietà. I giovani, credo, sono coscienti dell'importanza del compito e vogliono mostrarsene degni. La proposta mondiale della gioventù contro l'intervento degli Stati Uniti nel Vietnam, la compassione per le masse affamate del Biafra, il desiderio di aiutarli e l'orrore crescente manifestato dagli studenti per la guerra fredda, sono testimonianze di ciò che la gioventù desidera compiere per l'eliminazione di questo grave squilibrio.

Per concludere, i tre squilibri che ho appena ricordato, squilibrio nella partecipazione, squilibrio tra paesi ricchi e paesi poveri, squilibrio tra l'integrazione fisica del mondo e la sua integrazione emotiva, sono sfide lanciate alla gioventù del mondo di oggi e di domani. Ma tali sfide sono anche lanciate alla generazione più vecchia. Per apportare rapidamente una soluzione a questi problemi, la comprensione tra la giovane generazione e quella più vecchia deve

essere più profonda che mai. Prima di rimediare a questi squilibri, dobbiamo cercare di colmare la fossa che separa le generazioni. Ogni paese deve revisionare le proprie idee sul ruolo della gioventù. Bisogna utilizzare a fondo l'energia, lo zelo e l'idealismo della gioventù. Bisogna darle l'occasione di partecipare senza riserve alla preparazione del suo avvenire e dell'avvenire del mondo. Io non dubito della sua volontà e della sua capacità di far fronte ai compiti che l'attendono.

I « maestri » della rivolta studentesca (*)

Chi ha dato alla « marea universitaria » gli strumenti intellettuali, ideologici per condurre avanti le proprie azioni di contestazione politica e culturale? Chi sono gli ispiratori della rivoluzione? Non vi è dubbio che non è possibile dare una risposta unica e completa a questi interrogativi, senza cadere nel semplicismo. Innanzitutto perché, come dicono gli studenti italiani, « Marcuse è stato per noi un pensiero da strumentalizzare » o perché, come ammettono gli studenti francesi (nelle interviste che riportiamo in appendice a questa stessa sezione), alcuni dei presunti « maestri » del movimento da loro non sono mai stati letti oppure sono conosciuti del tutto indirettamente. Va inoltre rilevato che i nomi di Marx e di Lenin (e in certa misura anche quelli dell'eresia marxista, Rosa Luxenburg in testa) hanno sempre fatto presa sui giovani del dopoguerra; così come quelli di Gandhi e successivamente di Martin Luther King hanno ispirato un settore non piccolo di studenti che, a causa della loro fede religiosa e della loro filosofia umanitaria, non accettano la violenza rivoluzionaria come strumento di lotta. Ma non vi è dubbio che nel periodo di azione del movimento studentesco a cui questo quaderno è dedicato, gli « ispiratori » della critica sociale a cui gli studenti si sono maggiormente riferiti sono cambiati: le cause si possono forse rinvenire nell'indifferenza dell'opinione pubblica verso le proteste non violente (ciò è particolarmente evidente negli Stati Uniti) per cui i giovani hanno diagnosticato che se la società non è aggredita duramente non risponde e non cambia; in più vi è stata la scoperta progressiva dell'universo di violenza simbolizzato dalla guerra del Vietnam e dalla discriminazione razziale in diversi Paesi.

I leaders intellettuali della nonviolenza sono stati così superati dai fautori di conflitti sociali anche violenti, dai teorizzatori della guerriglia sui monti e nelle città, dai critici della tolleranza repressiva, dai fustigatori della morale borghese della scuola classista.

Presentiamo una serie di brevi ritratti di questi nuovi profeti del movimento studentesco: le loro origini sono diversissime, ma confluiscono nella polemica con la società capitalistica matura. Di qui attingono argomenti gli studenti, che tornano poi a divergere, come i loro presunti « maestri », sugli strumenti più efficaci per il passaggio alla società migliore.

Gli studenti francesi hanno abbandonato gli idoli tradizionali e le teorie borghesi di Jean Paul Sartre ed Albert Camus, per riunirsi intorno ad un nome nuovo, che ha un'influenza particolare sui rivoluzionari moderati: Jules Regis Debray. Egli è nato a Parigi ed ha attualmente ventisette anni. Si è laureato alla Scuola Normale Supe-

---

(*) Da *Siprauno* cit.

riore, dove entrò in contatto con Louis Althusser, marxista militante, e così decise di unirsi all'azione rivoluzionaria in Sud America, dove conobbe « Che » Guevara.

Divenuto giornalista, come tale partì dalla Francia e sta scontando trenta anni di carcere in Bolivia. Abbandonò la sua famiglia, appartenente alla agiata borghesia di Parigi, per arruolarsi nella guerriglia, ed ha finito con il convertirsi in simbolo e mito per gli studenti. Non soltanto interessa la sua opera ma, come nel caso di « Che » Guevara, la sua persona. Il suo libro più conosciuto e letto nelle università francesi è « *Rivoluzione nella rivoluzione?* ». L'argomentazione si basa sulla guerriglia rivoluzionaria del movimento marxista in Sud America e soprattutto sull'esperienza di Cuba. La sua idea più importante è la necessità di mantenere la guerriglia strategica sul maggior numero di fronti possibili, meglio se siano anche qualitativamente diversi. Non è tra i più profondi tra gli ispiratori degli universitari, ma il romanticismo che circonda la sua persona, dà grande forza alla sua teoria. Fra lui e il « Che », si può ricordare la figura di Camilo Torres, prete guerrigliero, cui si rifanno non pochi contestatori cattolici.

Di origine argentina, la figura di « Che » Guevara permane in un alone che lo mitizza e gli dà forza. Forse è tutto dovuto alla sua morte in piena azione perché, se avesse continuato nella lotta avrebbe continuato ad essere un nome di più nella lista dei guerriglieri cubani. Al momento della conquista del potere a Cuba da parte di Fidel Castro, emerge la figura di « Che » come uno dei suoi grandi consiglieri nelle campagne della Sierra.

« Che » Guevara studiò medicina in Argentina e abbandonò la posizione sociale che avrebbe potuto acquistare, per « aiutare i popoli a vivere nella libertà », secondo una sua dichiarazione.

Non è un ideologo propriamente detto, le idee che apporta nei propri scritti hanno scarso valore da un punto di vista concreto. Non è a causa del suo lavoro intellettuale che è arrivato a causare ammirazione e ad essere un simbolo. Il merito che gli si riconosce è la sua vita, la dedizione che sempre mostrò nell'azione di guerriglia. Non era un uomo che sapeva adattarsi a quello che aveva ottenuto, non trovava posto in nessun regime già stabilito: prova di ciò è che quando il castrismo si stabilizzò a Cuba, si trasferì sul continente latino-americano per continuare la lotta, perché trovava il suo posto sul campo di battaglia in difesa del suo ideale marxista.

Mao, che fino a pochi anni fa era conosciuto da un numero relativamente ristretto di persone, attraverso pochi libri di poesia e di pensieri lirici, acquistò grande e popolare fama nell'essere ispiratore di una « rivoluzione » in campo comunista. Può darsi che la parte più conosciuta della sua opera sia condensata nel « Libretto rosso ». In questo scritto Mao offre una serie di pensieri più o meno brevi, che, secondo lui, sono applicabili a tutte le circostanze che si possano presentare.

Dai problemi economici a quelli di indole più privata, a tutti intende dare soluzione in questo compendio. Alcune massime — come « *chi si allinea con la rivoluzione popolare è un rivoluzionario* » — sono peraltro tanto ovvie da lasciare sconcertati. I toni orientali del suo pensiero non sono quelli che gli hanno fatto acquistare influenza presso gli studenti occidentali. La ragione di questa influenza, bisogna ricercarla nel significato politico della sua azione, che ha rotto con i modelli anchilosati del comunismo tradizionale, ormai stabilito e statico, qualificato « borghese », e che è tornata alle fonti marxiste, con l'intenzione di applicarle nella loro purezza più esigente, riproponendo moduli che altri paesi comunisti hanno già superato o scartato.

NOTE Non è solo questa attività che gli ha procurato popolarità nelle università: ma anche l'essere un innovatore, un anticonformista rispetto alla realtà esistente, e come conseguenza di ciò, un perseguitato dalla maggioranza delle nazioni. E' l'ispiratore e il simbolo di gran parte degli studenti più estremisti.

Frantz Fanon nacque nella Martinica nel 1925. Studiò medicina in Francia e si specializzò in psichiatria: Durante la guerra d'indipendenza algerina lavorò in un ospedale, dove entrò in contatto con il Fronte di Liberazione Nazionale. Essendo i suoi unici luoghi di osservazione la guerriglia e la consultazione psichiatrica di bianchi e negri, poté capire, forse meglio di qualsiasi altro finora, la psicologia del popolo colonizzato e il suo impulso, in molti casi inevitabile, alla rivoluzione contro il colonizzatore. « In ogni epoca qualche uomo ha contribuito alla vittoria della dignità dello spirito, in ogni epoca qualche uomo ha detto no a qualche intento di soggiogare i suoi simili. Io mi rendo solidale con il suo atto ».

Questa frase è espressiva del contenuto del libro *Pelle nera e maschera bianca*, scritto da Fanon nel 1952 e dove è contenuta la parte fondamentale del suo pensiero sulle disuguaglianze e ingiustizie tra gli uomini.

Fanon morì nel 1961, ma i suoi studi sul pensiero negro nel mondo bianco, continuano a rappresentare per i movimenti negri una ragione valida di azione.

Forse chi ha influito maggiormente nella coscienza di tutti gli studenti universitari è stato Herbert Marcuse.

Nato in Germania, è oggi cittadino americano e professore all'università di San Diego in California, noto come filosofo della nuova sinistra. L'influenza di quest'uomo di settanta anni si estende a quasi tutte le università americane e europee. I suoi libri circolano, come nessun altro aveva mai ottenuto, tra gli studenti e le sue dottrine critiche e interpretative di Marx si mettono in pratica nei luoghi più diversi. Praticamente è uno dei pochi professori della generazione precedente cui gli studenti consentirebbero, in certe situazioni, di intervenire nelle proprie riunioni.

Marcuse parte dalla constatazione che Marx avrebbe commesso un errore di prospettiva, avendo posto come motore della rivoluzione il proletariato: Marcuse crede che ormai siano le minoranze intellettuali quelle chiamate a fare la vera rivoluzione nella società industriale matura — le vere oppresse — e in modo particolare gli universitari.

La giustificazione della violenza la basa sul fatto che « le minoranze oppresse e soggiogate hanno un diritto naturale alla resistenza e all'impiego dei mezzi illegali quando si veda che tutti quelli legali non sono sufficienti... Impiegando la forza non stanno cominciando una nuova catena di violenza, ma cercano di rompere quella gia esistente. Quando sono attaccate conoscono il rischio, e se sono disposte ad affrontarlo, nessun terzo — e quanto meno l'educatore e l'intellettuale — hanno diritto di predicare loro la moderazione ».

Marcuse è uno dei fondatori dell'istituto di Ricerca Sociologica di Francoforte, che si dedicava alla critica della società neocapitalistica, utilizzando le idee di Marx e di Freud. Dall'esistenzialismo passò al marxismo, allacciando poi entrambe le teorie con la dottrina di Freud. Fu già negli anni sessanta quando, in un congresso che si celebrò a Heidelberg, gli studenti lo scelsero come teorico adatto a dirigerli nella loro lotta contro la rassegnazione « tecnologica ». Era emerso l'uomo che poneva allo scoperto l'irrazionalità di un sistema, che la propaganda presenta come razionale e al quale la gioventù non vuole accomodarsi. Quest'uomo si domandava insieme agli studenti come è possibile che la società contemporanea creda nella razionalità di un sistema, in cui la propaganda elogia il rifugio atomico come abitazione pensata per una famiglia in epoca di pace e di distensione atomica.

Marcuse afferma che nei paesi altamente industrializzati si sta sviluppando la « forma pura di tirannia, l'amministrazione ».

Il suo saggio su *La tolleranza repressiva*, guida degli studenti occidentali rivoluzionari, spiega le cause per cui l'opposizione non dove ormai accettare le regole del gioco della democrazia liberale, visto che la tolleranza propria di tale sistema e di tale ordine, non fa altro che rinforzare « la tirannia della maggioranza ».

Per Marcuse, nel sistema, non c'è che un gruppo votato a « una opposizione tagliente: la gioventù », soprattutto quella studentesca, la cui rivolta si dirige in tutti i suoi punti « contro tutto il sistema », perché ha « nausea della società dell'abbondanza e avverte la necessità vitale di infrangere le regole del gioco ipocrita e crudele, e di non tornare a prestargli la propria collaborazione ».

Queste idee sono quelle che in mano a uno dei suoi migliori discepoli spirituali, Rudi Deutschke, sono servite per fomentare, nell'Università Libera di Berlino, la rivoluzione dei mesi passati, e che in Francia sono servite anche a Daniel Cohn-Bendit.

Don Lorenzo Milani, parroco di Barbiana, è morto a 44 anni nel giugno del 1967, dopo sette anni di sofferenze fisiche. Egli era diventato suo malgrado « un caso » nella cattolicità italiana, per aver sollecitato un dialogo profondo e rapporti meno burocratici fra cristiani. Aveva condotto sempre la sua azione pastorale fra i poveri, in periferia o sulla montagna toscana. Il suo principale obiettivo era dare la parola ai poveri, in una società dominata da chi possedeva la cultura (quello che i suoi allievi chiameranno il PIL, partito italiano dei laureati, che varca sotterraneamente le frontiere di tutte le formazioni politiche nel discriminare i meno colti): e in una Chiesa che per molti versi gli sembrava accomodata alle esigenze dei ceti più ricchi e all'intellettualismo di moda.

Credeva nell'organizzazione dal basso e la sua pratica apostolica, che emerge dal suo libro *Esperienze pastorali* del 1958, era tutta ispirata all'autoorganizzazione dei deboli. Era sospetto di eresia da parte dei conservatori, anche perché aperto al dialogo apostolico con uomini di tutte le parti. Fu inoltre denunciato e processato per aver sostenuto la ragionevolezza dell'obiezione di coscienza nella sua celebre *Lettera ai cappellani d'Italia*. Fu assolto: ma egli era già diventato il simbolo di una resistenza civile, intelligente e generosa, contro lo sfruttamento e la miseria. La sua opera a Barbiana, uno sperduto paesino del Mugello dove fu inviato nel 1955, era tesa a formar uomini: egli aveva dato vita ad una scuola straordinaria, a pieno tempo e con le materie più vive e vicine alla vita quotidiana, che avrebbe dato come ultimo frutto la *Lettera a una professoressa*, scritta dagli allievi della scuola poco prima della morte di don Lorenzo. Quest'ultimo testo è stato usato spesso nelle commissioni di lavoro — specialmente sul diritto allo studio — messe in opera dagli studenti occupanti delle università italiane nel 1967-1968. Ed è diventato anche un best-seller della nostra editoria.

Don Milani rappresenta per gli studenti italiani, non solo cattolici, un esempio di vitale animatore dell'iniziativa dal basso per la soluzione dei problemi educativi della società. Egli ha collegato in maniera semplice e comprensibile a tutti le ingiustizie di una società fondamentalmente classista con le deformazioni dell'apparato educativo. Non a caso gli studenti ne raccolgono sia l'invito ad una critica radicale al mondo dei ricchi, sia un incentivo concreto alla realizzazione di iniziative di doposcuola o di assistenza nei quartieri poveri delle città. A molti, nonostante il suo essere prete, don Milani appare quindi il tipo di ribelle più adeguato alla società sviluppata che possiede ancora numerose contraddizioni al suo interno. Egli piace soprattutto perché ha sempre evitato la parte del predicatore, per assumere quella dell'animatore sociale, a partire da una profonda ispirazione cristiana.

NOTE Bibliografia del movimento studentesco (*)

Di seguito raccogliamo un certo numero di pubblicazioni recenti sul Movimento Studentesco: l'elenco è ampiamente incompleto; ci pare però, nell'insieme, sufficientemente rappresentativo.

Autori vari -
Università: l'ipotesi rivoluzionaria: *Documenti delle lotte studentesche (Trento - Torino - Napoli - Pisa - Milano - Roma) - ed. Marsilio, Padova, 1968 - pp. 225.*
Trento (M. Boato) - Torino (Viale) - Napoli (Menegozzo) - Pisa (le lotte della Sapienza) - *Milano (S. Levi, M. Capanna) - Roma* (Documenti).

Autori vari - L'università del dissenso - *Nuovo Politecnico - ed. Einaudi 1968.*

Autori vari - Dibattito sindacale - *Anno V - n. 2 - marzo/aprile 1968 - contiene: Bassetti S.:* Perché lottano gli studenti - *pp. 57-61 - Autori vari:* 5 Documenti del M.S. - *pp. 63-83.*

Bobbio L. - Viale G. - La strategia del movimento - in *« Problemi del Socialismo » - marzo/aprile 1968 - pp. 329-339.*

Capanna M. - « La lotta negli Atenei: una prospettiva di rottura » - in Questitalia, gennaio/febbraio 1968 - pp. 118-119.

Bertorelle C. - Problemi del movimento studentesco - *in « Testimonianze », n. 103.*

Unuri - Documentazione - gennaio 1968.

Unuri - Documentazione - febbraio 1968: testo del dibattito televisivo a « TV 7 *».*

Lavoro Politico - n. 2 - novembre 1967.

Quindici - n. 7 - gennaio/febbraio 1968.

Questitalia - fascicolo monografico - pagg. 114-115.

Problemi del socialismo - maggio 1968 - n. 28-29.

Relazioni introduttive di: Bassetti (Milano), Rostagno (Taranto), Bobbio-Viale (Torino) al Convegno di Milano: 10-11 marzo 1968.

Covatta G. - Appunti sulla questione giovanile - *in « Quaderni di Azione Sociale » - 1968 - n. 7/8 - pp. 852-896.*

De Carlo Giancarlo - « La piramide rovesciata » - *De Donato, Bari, aprile 1968 - pp. 199.*

Donolo C. - « La politica ridefinita » (Note sul Movimento Studentesco) - in « Quaderni piacentini » - n. 35 - pp. 93-125.

Dutschke R. - Le condizioni storiche per la lotta internazionale di emancipazione - *in « Quindici » - n. 10 - p. IV - 15/IV - 15/V.*

Dutschke R. - Intervista *(G. Backhaus) - in « Quaderni Piacentini » - n. 34 - pp. 2-18.*

Dutschke R. - Bergman - Lefevre - Rabehl - « La ribellione degli studenti » - *Feltrinelli - Milano 1968 - p. 265.*

Fortini F. - Il dissenso e l'autorità - *in « Quaderni Piacentini » - n. 34 - pp. 91-101.*

Habermas J. - L'Università nella democrazia - *ed. De Donato - Bari - 1968 - pp. 154.*

Lipset S. - Politica e studenti *(Un panorama dei movimenti studenteschi di tutto il mondo) - ed. Di Donato - Bari, 1968.*

(*) Da *Siprauno* cit.

Marcuse H. - La fine dell'utopia - *Laterza - Bari, 1968 - pp. 176.*

Movimento Studentesco - Documenti della rivolta universitaria - *Laterza - Bari, 1968 pp. 410.*

Relazioni Sociali - n. 3-4 - marzo/aprile 1968.

Relazioni Sociali - n. 1 - gennaio 1968 - pagg. 56-93 a cura del Movimento Studentesco.

Relazioni Sociali - n. 2 - febbraio 1968 - pp. 206-236 a cura della Redazione.

Relazioni Sociali - n. 5 - maggio 1968.

Rosa, Alberto Asor - Lotte studentesche e movimento operaio - *in « Problemi del Socialismo » - marzo/aprile 1968 - pp. 268-278.*

Rossanda R. - L'anno degli studenti - *ed. De Donato - Bari, 1968.*

Rieser Vittorio - Università e società - *in « Problemi del Socialismo » - marzo/aprile 1968 - pp. 341-353.*

Scalzone O. - « Studenti, partiti ed elezioni politiche » - *Libreria Feltrinelli, 1968.*

Scalzone O. - « Condizione studentesca e logica rivoluzionaria » - *in « Quindici » - n. 10 15-IV/15-V, pag. II - n. 9 15-III/15-IV.*

Quaderni Piacentini

n. 28 - Cronaca dell'occupazione dell'Università di Roma (*G. Morpurgo*);

n. 30 - Le lotte nell'Università: l'esempio di Torino - (*L. Bobbio*); *e* Aspetti politici del Movimento Studentesco spagnolo (*Jame Montaner*);

n. 32 - E' una mistificazione l'idea di Rivoluzione (*H. Marcuse*);

n. 33 - Contro l'Università (*G. Viale*), *riportato nella pubblicazione di Marsilio;*

Il Movimento Studentesco d'opposizione nella Germania occidentale (*C. Donolo*).

Viale G. - Documento finale e critico a Torino (*ciclostile*).

Unuri - Incontro sui problemi dell'Università - *Frascati: 26-27 aprile 1968.*

Problemi del Socialismo, *tutti i numeri usciti dal marzo 1968.*

INCHIESTA SULLA CONTESTAZIONE GIOVANILE E NELLO SPETTACOLO

a cura di Nedo Ivaldi (*)

Il movimento giovanile di opposizione al «sistema» — iniziatosi nel 1964 all'Università di Berkeley (California) — si è esteso a tutto il mondo, coinvolgendo anche il settore, vario ed eterogeneo, dello spettacolo (cinema, teatro, TV, ecc.).

Qual è la Sua opinione su questi fermenti (che, per quanto riguarda il cinema, si sono manifestati per la prima volta con la clamorosa interruzione del Festival di Cannes 1968) e sul loro rapporto con la situazione delle strutture tradizionali dello spettacolo in Italia e all'estero?

Il questionario è stato inviato a: Walter ALBERTI, Ludovico ALESSANDRINI, Adriano APRÀ, Giulio Carlo ARGAN, Mino ARGENTIERI, Guido ARISTARCO, Leonardo AUTERA, William AZZELLA, Pio BALDELLI, Gabriele BALDINI, Carmelo BENE, Claudio BERTIERI, Bernardo BERTOLUCCI, Guido BEZZOLA, Luciano BIANCIARDI, Pietro BIANCHI, Libero BIZZARRI, Alberto BLANDI, Carlo BO, Francesco BOLZONI, Jos BURVENICH, Ugo BUZZOLAN, Orio CALDIRON, Ugo CASIRAGHI, Mario CASOLARO, Giulio Cesare CASTELLO, Liliana CAVANI, Giovanni CESAREO, Luigi CHIARINI, Nicola CHIAROMONTE, Ivo CHIESA, Tullio CICCIARELLI, Guido CINCOTTI, Ivano CIPRIANI, Marcello CLEMENTE, Ermanno COMUZIO, Callisto COSULICH, Aldo D'ANGELO, Peter DEL MONTE, Filippo DE SANCTIS, Fernaldo DI GIAMMATTEO, Enzo DORIA, Claudio FAVA, Federico FELLINI, Francesco FERRAROTTI, Guido FINK, Mario GALLO, Pietro GERMI, Paolo GOBETTI, Paolo GRASSI, Giovanni GRAZZINI, Giorgio GUALERZI, Gian Maria GUGLIELMINO, Arturo Carlo JEMOLO, Tullio KEZICH, Alberto LATTUADA, Ernesto Guido LAURA, Giovanni LETO, Luciano LUCIGNANI, Mauro MANCIOTTI, Vinicio MARINUCCI, Domenico MECCOLI, Lino MICCICHÈ, Massimo MILA, Mario MONICELLI, Fausto MONTESANTI, Morando MORANDINI, Alberto MORAVIA, Giorgio MOSCON, Guido OLDRINI, Vito PANDOLFI, Pier Paolo PASOLINI, Piero PERONA, Alberto PESCE, Leo PESTELLI, Paolo PILLITTERI, Pietro PINTUS, Mario QUARGNOLO, Carlo Ludovico RAGGHIANTI, Mario RAIMONDO, Tino RANIERI, Riccardo REDI, Renzo RENZI, Fabio RINAUDO, Stefano RONCORONI, Gian Luigi RONDI, Gianni RONDOLINO, Roberto ROSSELLINI, Enrico ROSSETTI, Salvatore SAMPERI, Francesco SAVIO, Aggeo SAVIOLI, Luigi SQUARZINA, Jean Marie STRAUB, Nazareno TADDEI, Corrado TERZI, Giorgio TINAZZI, Bruno TORRI, Gianni TOTI, Giuseppe TURRONI, Paolo VALMARANA, Mario VERDONE, Luchino VISCONTI, Sandro ZAMBETTI, Piero ZANOTTO, Cesare ZAVATTINI.

(*) *Pubblichiamo ora le prime risposte pervenuteci, le altre appariranno sul prossimo numero.*

Mino Argentieri

Il fenomeno della contestazione giovanile è fin troppo complesso perché lo si possa considerare nei limiti di spazio propri alla risposta a un formulario. Pertanto mi soffermerò solamente su alcuni aspetti della « contestazione cinematografica ». Grosso modo, essa si configura su un doppio binario. Da un lato, si registrano i segni di una rivolta, che caratterizza soprattutto le giovani generazioni: studenti, organizzatori culturali, militanti dei movimenti politici giovanili di estrema sinistra. Questa rivolta nasce da una marcata delusione nei confronti della cultura cosiddetta democratica e della sua presunta o effettiva incapacità di contribuire alla lotta per cambiare il mondo. Nelle sue forme più esasperate e assolutistiche, giunge a negare il ruolo che la cultura e l'arte possono svolgere nei processi di trasformazione della società. Si rivendica la priorità del momento politico e della azione politica, ma sino al punto di cancellare tutto ciò che, nell'attività del pensiero, tende alla mediazione. Dunque « no » alla letteratura, alla poesia, al teatro, al film narrativo; « sì » soltanto alla funzionalizzazione didattico-politico. Si tratta di posizioni vecchie quanto il cucco, che hanno ben poco da spartire con il marxismo e allignavano nel movimento operaio, nella stagione della sua infanzia. La riproposta di una visuale così acerba e adialettica è stata agevolata dalle teorie marcusiane (o meglio dalle originarie teorie marcusiane, che poi sono state corrette dal loro autore) che intravedono nella società borghese una capacità irresistibile di riassorbimento e manipolazione delle spinte critiche affioranti nel tessuto sociale, politico e culturale. Dal canto suo, la rivoluzione culturale cinese vi ha aggiunto il crisma di uno zdanovismo di ritorno legittimato dalla strumentalizzazione di gruppi di potere politico, al livello di movimenti di massa canalizzati.

A queste componenti non sono estranee neppure le suggestioni esercitate dalla ambizione al superamento della divisione del lavoro e delle specializzazioni: non più opere di autori individuali, si reclama, ma prodotti concepiti e realizzati da collettivi; dare la macchina da presa agli operai affinché raccontino o testimonino le loro esperienze. Consapevolmente o no, sono state riesumate, con una certa rozzezza, alcune pieghe dei programmi del « Proletkult » rivisitati dalla poetica zavattiniana. Su questo versante schematismo e dogmatismo sono di casa e, se si resta nell'ambito della politica cinematografica, non si va oltre la perorazione di un circuito alternativo legato ai sindacati, al movimento studentesco e alle case del popolo. ANICA, Confindustria e governo non hanno nulla da obiettare a tale proposito: è una faccenda che riguarda il movimento operaio e le sue vicissitudini interne.

L'altra faccia della contestazione cinematografica si profila con una diversa angolazione. Si riconosce l'importanza che il cinema ha sul terreno della documentazione, della didattica politica e delle lotte quotidiane; si diffida della propaganda, sia pure socialista, e si crede più in un impiego del cinema che, invece di perseguire fini esortativi, assolva al compito di socializzare un metodo critico di analisi della realtà; infine si attribuisce all'arte un fine conoscitivo mediato, la disponibilità a interpretazioni che del reale esprimano soprattutto la complessità. Concretamente questo tipo di contestazione cinematografica si prefigge di operare a due livelli: si batte per modifiche strutturali e obiettivi avanzati di riforma nella cinematografia, esigendo un nuovo rapporto fra cinema e Stato, e parimenti concorre allo sviluppo di tutte le iniziative cinematografiche di base e alla democratizzazione più profonda del fenomeno cinematografico. In particolare, punta a un'organizzazione del cinema sempre più svincolata dal capitale privato e da obblighi di profitto, autogestita dagli autori e dalle associazioni popolari, favorita dallo Stato cui si chiede di intervenire in senso alternativo all'iniziativa speculatrice, in nome di esigenze di

promozione culturale e civile, e dal quale si pretende che le istituzioni cinematografiche pubbliche siano democratizzate. Implicitamente ed esplicitamente si rifiuta l'unidimensionalità « fatalistica » che contraddistingue la lettura sociologica marcusiana e si respinge il metro di valutazione secondo cui le istituzioni e le espressioni culturali e artistiche che denunciano le contraddizioni e la crisi della condizione umana e sociale nel capitalismo sarebbero inevitabilmente integrabili nel sistema se non addirittura alibi, occasioni trasformistiche, accomodamenti, razionalizzazioni e sfoghi del sistema stesso.

I due indirizzi sono incompatibili? Ai posteri l'ardua sentenza. Personalmente non ritengo che, per forza di cosa, debba verificarsi una collisione. Nella misura in cui la battaglia per le riforme non sarà inquinata da equivoci riformisti, si dischiuderanno possibilità di incontri e convergenze agevolati da un comune denominatore: la volontà di costruire una società che sia veramente libera e in cui le masse lavoratrici abbiano più potere di determinazione e la creatività individuale e collettiva sia enormemente accresciuta.

Pietro Bianchi

Il fatto che il movimento studentesco (pur con motivazioni diverse) sia un fenomeno diffuso in Usa come in Francia e in Italia, mostra, a mio parere, la sua razionalità. Lo stesso ricorso all'utopia è una manifestazione di profondo malessere. Nei riguardi di cinema, teatro e TV la protesta ha obbiettivi diversi. Sul teatro mi pare di poter dire «parce sepulto »; sulla TV non so cosa dire perché la conosco pochissimo; per il cinema mi pare che il dissenso coincida, felicemente, con la possibilità offerta dalla pellicola ultrasensibile di fare film comunque e dovunque.

È abbastanza rivelatore che certe opere a basso costo abbiano avuto, di recente, più successo e calorose accoglienze dei film commerciali e d'impianto tradizionale. L'avvenire dei festival seri (privi cioè di *Via col vento* e altrettali...) è legato, a mio modo di vedere, al fenomeno distributivo. Saranno utili finché ci saranno film « maledetti », cioè film che, per qualsiasi ragione, non trovino la strada delle normali proiezioni. Frattanto il problema più urgente della nostra cultura filmica è proprio qui: l'istituzione di sale in ogni capoluogo di provincia in cui sia possibile vedere quelle opere (dei paesi dell'est, nostrane nonconformiste, americane fuorigiro, brasiliane, ecc.) che altrimenti sono di difficile, e qualche volta impossibile, accesso.

Orio Caldiron

Se non è possibile ignorare o sottovalutare il ruolo che il movimento studentesco ha assunto nella storia più recente, non è certo agevole ricondurre i rivoli molteplici e contraddittori di una ribellione così vasta ad un'accezione univoca ed onnicomprensiva. Non solo le differenze sono rilevanti tra la *kritische universität* degli studenti berlinesi e il maggio rosso dei parigini, tra l'anti-rapporto Maris degli olandesi e il documento di Strasburgo, ma addirittura tra le lotte studentesche di

Trento e quelle di Torino, tra quelle di Milano e quelle di Roma. Nonostante diversi siano stati i livelli della elaborazione teorica, la situazione reale da cui l'agitazione ha preso le mosse è ampiamente nota: è quella dell'università e della scuola, in cui lo studente, per dirla con un significativo documento tridentino, viene considerato « oggetto passivo di manipolazione, figura sociale subordinata e priva di ogni potere decisionale, di ogni capacità reale di controllo sulla propria formazione, qualificazione, destino professionale ». L'autoritarismo accademico delle gararchie e l'insufficienza professionale degli ordinamenti, la natura classista della selezione e l'inefficienza didattica dei piani di studio: sono temi sui quali già la rappresentanza universitaria tradizionale aveva fondato la propria iniziativa, agganciata alle attese riformatrici, non necessariamente riformistiche, del centro-sinistra. L'orizzonte delle nuove leve si è allargato, certo, in quanto il dissenso si è aperto ad una più vasta piattaforma politica, consapevole del significato potenzialmente rivoluzionario di una lotta condotta a livello delle strutture universitarie. I metodi, poi, sono cambiati fino a contrassegnare di novità radicale l'intero movimento, che ha acquistato un'inedita aggressività. Nell'intento di evitare la « morte per integrazione », esso non accetta i postulati della guerra di posizione, lasciandosi alle spalle le libertà istituzionali e i diritti democratici che ha prima rivendicato.

La lotta contro la scuola è diventata lotta contro il sistema, attraverso l'adozione di procedure « dirette », che possono allarmare. Si può essere, infatti, più o meno d'accordo, od anche in totale disaccordo, con la forma che la rivolta ha assunto, come con la stessa sostanza. In tanta insistita novità di propositi può sorprendere il riaffiorare di temi logori, imbrattati della più vieta retorica operistica, o può preoccupare il rozzo prammatismo di chi bandisce nuovi roghi contro il feticcio-libro. Non potrà tuttavia sorprendere troppo il rifiuto della mediazione partitica, quasi che il deflusso in cui versano le nostre organizzazioni politiche sia un'invenzione giovanile: anche chi è meno giovane, ormai poco fidando negli uomini, pochissimo nelle istituzioni, prova sempre maggiore riluttanza a conceder deleghe. Non è però importante verificare le tesi del movimento studentesco sulla base dei nostri principi, confrontare la nuova strategia con quella tradizionale: anche quando ci trovassimo a sottolineare le numerose divergenze e teoriche e pratiche non avremmo còlto, nel bilancio ragionieresco, il nocciolo della questione. In altri termini: a me potranno dispiacere l'occupazione e i controricorsi, le assemblee e i picchettaggi, come potranno dispiacere il rifiuto della cultura e la mancanza di equilibrio, in una parola il fanatismo delle nuove massonerie, ma non posso per questo perdere di vista il significato dell'azione studentesca, la funzione dirompente che essa ha avuto nella giungla universitaria. Sarebbe troppo pretendere che i giovani contestino. sì, ma con le buone maniere, rispettosi del trono e dello altare: hanno messo le mani su alcune incontrovertibili verità (verità dolorose, come ce ne sono molte da noi), hanno tutto il diritto di sbagliare, di far confusione e di commettere errori.

Appuntamenti, questi, che non sono stati trascurati, s'intende. La rivolta studentesca ha trovato la sua sede naturale nelle aule universitarie: non è strano che quando si è allontanata dal suo *habitat* abbia perso il mordente e l'incisività dei suoi primitivi interventi. Le sortite non sono state numerose, né significative, questo va detto: lo stesso episodio degli stati generali del cinema francese, che indubbiamente ha trovato spinte ed incentivi nella ribellione studentesca, ha perso per via la sua intransigenza, ripiegando su posizioni moderate. Del resto bisogna ben distinguere tra l'occupazione dell'Idhec e la proposta di un centro nazionale della cinematografia, tra l'agitazione degli studenti e il dibattito dei cineasti: non si può certo liquidare l'esperienza francese in un giudizio indifferenziato. Se vogliamo invece circoscrivere il discorso alla situazione italiana, si dovrà parlare della « contestazione » dei festival cinematografici: il solo « modello di lotta » che, sulla

base di improvvisate suggestioni d'oltralpe, abbia avuto da noi qualche fortuna.

Non vogliamo ricordare quello che tutti hanno visto a Pesaro, a Venezia, a Firenze, divenute, film a parte, caroselli di ambizioni velleitarie e fiere di sciocche vanità. In queste occasioni il movimento studentesco, con un errore tattico che può essere sintomatico, non ha esitato ad impastrocchiare le proprie ragioni a quelle dei cineasti *gauchisants*, quasi sempre impegnati nel più compromesso sottogoverno e nel più redditizio cinema di consumo. Insomma, gli studenti non sono certo riusciti a far lievitare il mondo dello spettacolo: distribuendo patenti di nobiltà rivoluzionaria ai screditati *cangaçeiros* di folcloristiche bande di ventura hanno solo dimostrato di non saper resistere al « canto delle sirene » dei reciproci allettamenti e delle scambievoli lusinghe. Certo, i giovani sono consapevoli della incombente presenza dei *media*: ma nessuna delle strutture tradizionali dello spettacolo è stata scalfita dalla ribellione studentesca. Non che i mali del cinema siano misteriosi, ci mancherebbe: il mercato essendo dominato dai pesanti ricatti della distribuzione e dell'esercizio, i nostri ordinamenti gravati dalla zavorra fascista, gli enti dello spettacolo ammalati di croniche disfunzioni. In questo momento, poi, l'eclisse dei circoli e l'*impasse* dei *cinémas d'essai* aumentano le responsabilità della critica, che ha, naturalmente, le sue colpe. Si sa: la barca del cinema fa acqua; ma non saranno i nuovi adepti della scuola teoretica di nuoto a salvarla. Se dobbiamo proprio concludere con una dichiarazione di voto, diremo che la fiducia siamo disposti a darla solo a quanti non si nascondono dietro le etichette e gli *slogans* ma, facendo rimare i fatti con le parole, sono disposti a rispondere in prima persona. Gli inventari dei vecchi doveri e dei nuovi impegni sono davanti ai nostri occhi. I critici e gli autori, avranno tanti difetti ma non praticano che saltuariamente la baronìa e l'accademismo, li dovranno affrontare come tutti, assieme a tutti, nell'interesse del contesto comunitario. Con responsabilità e con fermezza, magari senza sottintesi e facili illusioni. Ma anche senza l'intolleranza dei dommatismi vecchi e nuovi, senza la convinzione di possedere i grimaldelli del domani. « Non ci sono », ricordava Don Primo Mazzolari, « conquiste definitive né per l'individuo né per la comunità. Se non ci si sorveglia, si torna da capo e tutto può essere perduto se per amore di quiete o stanchezza o troppa sicurezza in noi stessi e nei passi compiuti, desistiamo dal combattere le forze cattive che ognuno porta in sé e che agiscono socialmente con virulenza moltiplicata ». E concludeva, con un'espressione che ben si adatta ai *wild angels* del nuovo vero: « È tanta la paura dell'intolleranza che non lascerei mano libera neanche a un santo ».

Giulio Cesare Castello

Il movimento della così detta contestazione può dare un salutare scossone a strutture per molti versi ormai inadeguate, mettendo in discussione interessi costituiti e privilegi inaccettabili. I limiti di tale movimento (sul quale è peraltro forse ancora prematuro esprimere un giudizio) sono individuabili: 1) nel fatto che esso sembra spesso proporsi un obiettivo di pura negazione o distruzione, cui non corrispondono realistiche prospettive di ricostruzione; 2) nel fatto che certe azioni settoriali (università, cinema, etc.), più che mirare ad una soluzione dei problemi dei singoli settori, paiono rientrare in un disegno di generale rifiuto di una società e quindi rischiano di non contribuire alla promozione di un effettivo rinnovamento; 3) nel fatto che, in seno al movimento, esiste una notevole disparità di idee, quanto a finalità e a metodi, il che diminuisce l'efficacia degli interventi.

A parte ciò, debbo rilevare che alla spontaneità e sincerità del movimento giovanile ha sempre più fatto riscontro, col passare del tempo, un adeguamento alla « moda » della contestazione, che ha assunto aspetti discutibili e magari ridicoli: dallo zelo di certe persone ed enti, masochisticamente (o furbescamente) impazienti di « auto-contestarsi », alla dubbia attendibilità del comportamento di altre persone, pronte nello stesso tempo sia a calzare il berretto frigio sia a firmare, a vario titolo, lautamente compensate, deplorevoli film « commerciali » (o presunti tali), in genere prodotti con capitale americano.

Rimane il fatto che i problemi da risolvere sono molti e gravi: rinnovamento radicale della RAI-TV; creazione di una efficiente rete di *cinémas d'essai*, che consenta la circolazione effettiva dei film d'autore; applicazione corretta dell'art. 28 della legge sul cinema e via dicendo. (A proposito dell'art. 28: di recente Giorgio Moscon ha denunciato con molta chiarezza, nella rivista *Il Dramma*, la pratica impossibilità di usufruire del fondo speciale per produzioni di tipo cooperativistico, a causa della violenza che la burocrazia ha fatto allo spirito della legge.) Contestiamo, quindi, energicamente. Ma a patto di bandire velleitarismi e dilettantismi, che abbondano nel cinema come nel teatro.

Credo di potermi ritenere autorizzato a dire certe cose, avendo sostenuto per primo — quando la contestazione era di là da venire — l'opportunità di studiare l'eventuale trasformazione del Centro Sperimentale di Cinematografia da scuola in *workshop*; avendo tra i primi, e con particolare accanimento, denunciato le sostanziali carenze della Mostra di Venezia negli anni cinquanta (poi la denuncia si diffuse e provocò la riforma Ammannati, che aprì la strada alla gestione Chiarini); avendo pure tra i primi denunciato come fenomeno negativo l'indiscriminata proliferazione dei festival. Circa questi ultimi, mentre qualche anno fa ero del parere che ogni sforzo dello Stato dovesse concentrarsi nel sostenere Venezia, oggi ritengo che essi vadano aboliti in blocco (in quanto iniziative finanziate dallo Stato; i privati o gli enti locali e turistici facciano quello che credono). Mi sono permesso di ricordare queste mie prese di posizione, che risalgono ad epoche non sospette, per poter affermare (con qualche legittimità, credo) che certe chiassate sono controproducenti, oltre che risibili: alludo, per esempio, alla contestazione veneziana del 1968. (Fermo restando che, oggi come oggi, la situazione essendo quella che è e la funzione dei festival essendo esaurita, io abolirei anche Venezia.) Alludo pure al boicottaggio dei Nastri d'Argento, messo in atto tardivamente e con un modo di procedere, a mio giudizio, scorretto. Si può anche essere d'accordo sul fatto che i premi sono inutili. Ma tanto per cominciare i più vistosi ed inutili, cioè i David di Donatello, sopravviveranno. Si può anche essere d'accordo sul fatto che il cinema italiano non merita molti incoraggiamenti a proseguire sulla strada attuale. Ma forse che l'anno scorso esso era stato più meritevole? No (caso mai, è vero il contrario), solo che la moda della contestazione non si era ancora diffusa. E poi, vorremmo punire Pasolini (colpevole di aver fatto un film ammirevole come *Teorema*) perché in Italia si producono centinaia di film mediocri o scadenti? Sappiamo benissimo tutti da sempre che il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani è un organismo ibrido. Adoperiamoci pure per cambiarlo e per cambiare (o sopprimere) i premi che attribuisce. Ma facciamo le cose attenendoci ad un certo metodo e ad un certo stile. Quelli cui non si sono attenuti, per esempio, i contestatori (in fondo, autolesionistici) di Venezia 1968. Forse, dicendo tutte queste cose, sono andato fuori tema. Ma fino ad un certo punto. Anche perché, se i giovani che commettono errori conservano, se non altro, il merito della generosità di impegno nel rifiutare situazioni ed istituzioni sclerotizzate, anacronistiche, ingiuste, i contestatori attempati, eroi della sesta giornata, accorrenti in aiuto del presunto vincitore, quando commettono *gaffes* sono soltanto grotteschi.

Giambattista Cavallaro

Apparentemente quest'anno, nonostante scioperi, occupazioni etc. non è mutato nulla, o quasi, vi sono solo spostamenti impercettibili di persone, nessun vero cambiamento strutturale; la contestazione curiosamente sembra essersi fermata o essersi contentata di risultati minimi proprio nel momento in cui la partita poteva dichiararsi vinta, quando Zavattini ha potuto affacciarsi come un liberatore alla finestra dell'Ente di Gestione.

Perché le cose non sono cambiate? Probabilmente perché non si è andati in profondità, e ci si è accontentati di vittorie o di sconfitte solo apparenti. Per capire meglio la questione bisogna fare una distinzione tra contestazione e atteggiamento critico o di opposizione. Prima della contestazione, in quasi tutti i partiti e nelle forze culturali vi erano intellettuali, registi, politici, o solo persone colte, democratiche, che non avevano dubbi sulla origine autoritaria di gran parte degli strumenti cinematografici di cui dispone il nostro paese. Era chiaro a tutti cioè che una battaglia per riformarli o abolirli (e con essi altri istituti come la censura) tutto sommato non era un fatto di rivoluzione ma di antifascismo. A vent'anni dalla fine della guerra, si era ancora a questo punto.

Tuttavia, in un modo o nell'altro, questa battaglia veniva posposta, certamente in buona fede, alle altre battaglie o illusioni di battaglie. La maggioranza rinviava questa che sembrava una operazione abbastanza marginale subordinandola alla grande contesa politica e alle sue esigenze. E anche i singoli, gli intellettuali e la critica, si appuntavano sul funzionamento e non sulla natura ed essenza di realtà come la mostra di Venezia, il Luce, il Centro Sperimentale etc. Al più pensavano di migliorarle dall'interno offrendo in olocausto e garanzia se stessi. Così la buona coscienza e l'interesse si sono uniti nella conservazione di istituti morti e in pratica atti solo a imbavagliare la cultura e le sue forze nuove.

Se da questa parte la trasformazione era sottovalutata e impedita per paura della rivoluzione (naturalmente parlo qui all'ingrosso, per larghi dirizzoni di massima) da parte della sinistra ufficiale si è spesso fatto lo stesso a contrario. Cioè non si è insistito a fondo (con l'eccezione, forse, del problema censorio) sulle battaglie di settore in attesa della rivoluzione, e ci si limita a criticare il funzionamento, non l'esistenza stessa di eredità gravi e mortificanti del fascismo.

La contestazione, per ciò che ha avuto di più valido, ha sorpreso questa doppia buona coscienza, invitando tutti ai discorsi di fondo. Questo anche quando i suoi metodi erano discutibili, o quando attaccava apparenze autoritarie in istituzioni come la Mostra di Pesaro dai contenuti profondamente nuovi anche quando non rivoluzionarii. Qui doveva infatti discutere i metodi, non la sostanza, cioè criticare e non contestare.

Come avviene in tutte le contrapposizioni di fondo, quando si sa quello che non si vuole più ma non ciò che si vuole dopo, perché questo deve nascere dallo svolgersi stesso del momento di rottura in una progressiva rivelazione in positivo delle sue implicazioni, dopo i fatti dell'estate scorsa è rimasto, più che un modello, un vuoto. Ma questo significa che ci si è resi conto tutti, anche chi, per varie ragioni, è stato sorpreso nella sua buona fede, che la contestazione dove ha toccato ha lasciato il segno, e lì le cose non possono tornare quelle di prima. Vi è stata cioè una presa di coscienza di problemi annosi, una accelerazione nel processo di denuncia e un invito metodologico verso nuove forme di libertà e di responsabilizzazione.

Questo vuoto apparente può essere adoperato dagli interessi minacciati (Venezia insegna) per riportare le cose o al punto di prima o ad apparenti e illusorii superamenti d'ufficio, in una parola vi è il rischio di una ideologia tecnologica e

burocratica, o dorotea. D'altra parte c'è il pericolo di una ripetizione tautologica della protesta e della sua degenerazione progressiva in moda, o in pura sostituzione di poteri.

Nicola Chiaromonte

Penso che la « protesta » giovanile abbia seri motivi, ma che finora si sia espressa in modi molto confusi e molto discutibili. In gran parte — com'è del resto naturale — questi giovani non fanno che ripetere in forma concitata e aggressiva le idee (abbastanza astruse) che hanno sentito bandire dai loro fratelli maggiori o dai loro insegnanti.

Quando poi si viene al mondo dello spettacolo, e in particolare del cinema, l'equivoco si fa grave. La protesta al Festival di Cannes non fu una cosa seria, mescolando motivi politici a motivi falsamente estetici. Il cinema, a mio parere, non vale la pena che dei giovani preoccupati seriamente delle sorti della società in cui vivono, lo attacchino o lo difendano in quanto tale. Si tratta comunque di un'arte secondaria, gravemente intrisa di motivi commerciali o propagandistici. Ed è un segno della confusione del movimento giovanile attuale che lo si prenda sul serio.

Quanto a quelle che nel quesito sono definite come « le strutture tradizionali dello spettacolo in Italia e all'estero », in quindici anni di attività come critico teatrale, non ho fatto — per quanto riguarda l'Italia, ma senza escludere l'estero — che « contestarle ». Ma sono convinto che la contestazione deve aver luogo sul piano del discorso ragionato prima, e poi su quello di iniziative serie che diano l'esempio di un rinnovamento, e non nella forma di agitazioni di piazza che ricordano troppo pessimi esempi del passato.

Callisto Cosulich

Tanto per cominciare, io non istituirei un rapporto di dipendenza, di causa ed effetto tra l'opposizione giovanile (studentesca) alle strutture della società e l'opposizione (giovanile e non) alle strutture del cinema. L'*underground* del Greenwich Village non ha atteso Berkeley per manifestarsi e Godard, prima di ritrovarsi sulle barricate di maggio, aveva già fatto *Masculin feminin, La chinoise* e *Week end* che addirittura le preannunciavano. Direi, quindi, che sono momenti diversi di una stessa crisi che coinvolge la società, la sua cultura e gli strumenti di codesta cultura.

In quanto ai festivals, sarebbe opportuno anche su questo punto non procedere a frettolose generalizzazioni. L'interruzione di Cannes nel 1968 non è stata determinata da un atto di contestazione ma dallo stato insurrezionale che era venuto a crearsi in Francia e che doveva per forza di cose coinvolgere pure il festival. Se fosse stato un atto di contestazione, non vedremmo i contestatori di ieri nel consiglio d'amministrazione del Festival 1969 senza che sia stata varata neppure l'ombra di una seria riforma di struttura. In definitiva, la contestazione dei festivals mi sembra per il momento un fenomeno soprattutto italiano (altrove l'abbiamo vista soltanto ad Avignone, ma si trattava di un festival teatrale). Perché? Probabilmente perché in nessun Paese come in Italia il cinema è stato sempre un fatto politico non mar-

ginale, ha avuto peso, ha provocato barricate. Come si è svolta la contestazione? In modo confuso e contraddittorio, questo è certo. Si pensi soltanto a Venezia. Siamo di fronte a dei grandi « no », fatti di tanti piccoli « no » diversi e contrastanti tra loro, che si coalizzano solo per necessità tattiche. Una sorta di compromesso alla C.L.N., per intenderci, in cui ciascuno partecipa colla propria rivendicazione e colla propria riserva mentale. Tuttavia, come è stato appunto col C.L.N., l'esperienza della contestazione ai festivals ha dato dei frutti positivi. Se non altro ha contribuito a mettere in crisi, *anche nel cinema*, il concetto autoritario della cultura. Talché oggi appare sempre meno accettabile il delegare ad una o a più persone, definite « specialiste », la scèlta dei programmi (per non parlare dell'assegnazione dei premi). Quale può essere l'alternativa all'autoritarismo illuminato che non si risolva in pura demagogia? Riconosciamolo onestamente: una risposta a questa domanda, non ce l'abbiamo ancora. Né potrebbe essere altrimenti perché i festivals non sono che un modo di manifestarsi della cultura. I festivals sono in crisi in quanto manifestazione di una cultura in crisi: la cultura di classe. D'altra parte nessuno è in grado di prefigurare con esattezza quale dovrebbe essere la soluzione di ricambio. Immagino che sarà questo il problema che ci terrà maggiormente occupati negli anni futuri: un problema che evidentemente trascende il cinema e, a maggior ragione, i festivals del cinema, ma dal quale né il cinema né i suoi festivals potranno prescindere.

Fernaldo Di Giammatteo

Marcuse (viene a proposito, Marcuse, no?) una volta ha detto: « E' di estrema importanza escogitare un sistema che consenta, a chi è entrato nella opposizione durante il periodo degli studi, di rimanervi anche dopo. La soluzione deve essere cercata caso per caso. In ogni modo, data l'estrema importanza delle funzioni che gli intellettuali sono destinati a svolgere nel processo produttivo della società futura, la continuità dell'opposizione nel periodo post-universitario ha un valore decisivo ». Domando: come continuarla, questa opposizione, quando si è ormai inseriti nel processo produttivo? O meglio, come trasferire questa opposizione nel processo produttivo? Perché una cosa mi sembra certa: che, dentro il processo produttivo, l'opposizione deve cambiare, non obiettivi, ma metodi. Finora abbiamo visto che i metodi, trasferiti di peso dal terreno d'azione degli studenti, sono rimasti gli stessi. Con la conseguenza che i risultati non sono quasi mai efficaci, o lo sono soltanto in un primo momento; poi tutto si « normalizza » e il sistema riprende il sopravvento.

Questa è la tragedia. Molti cialtroni si affiancano, per gusto di scandalo e di successo, a chi conduce l'opposizione, poco curandosi dell'opposizione e dei suoi motivi ma parecchio occupandosi dei propri affari. Di qui l'impressione di sgradevole « intrallazzismo » che ne deriva. Questo non vuol essere un giudizio morale (che non interessa) ma una constatazione desolata. Così procedendo, il sistema vincerà sempre. Dunque, necessità di escogitare metodi specifici per l'opposizione dentro lo spettacolo, come qualcuno ha tentato e tenta, faticosamente, di fare. Al limite, l'unico metodo serio sarebbe quello che vedesse autori e tecnici astenersi dal produrre, in assoluto, per il sistema. Non è possibile.

E allora? Non rimane altro che lo sforzo di mettere in piedi una organizzazione, la più ampia e solida possibile, che agisca, a tutti i livelli, come controsistema, o, almeno, come prefigurazione di un controsistema. Se mi riempie di simpatia un Gregoretti che, volte le spalle all'industria, prosegue la sua azione di rifiuto e di

lotta, mi fa ridere, e mi indigna, il buffone che contesta Venezia e, insieme, produce scemenze per la maggior gloria sua e del sistema. Ma né la simpatia né l'indignazione servono. Con questo, però, mi guarderei bene dal condividere il pessimismo fatalistico dell'ex rivoluzionario che, non avendo saputo fare la rivoluzione, se la prende col mondo e i suoi schifosi abitanti, e si consegna, mani e piedi legati, nelle braccia del sistema, con il pretesto che non c'è più nulla da sperare.

Una nuova, larga ed efficiente organizzazione, che cominciasse a collegare le sparse iniziative e le finalizzasse verso una sistematica opposizione (fornendole tutti i possibili sbocchi pratici), sarebbe una buona via d'uscita. E se l'organizzazione fosse internazionale, tanto meglio. Ma mi accontenterei anche d'una organizzazione nazionale, che facesse collaborare autori, tecnici, pubblico, critici, forze economiche d'un certo tipo ecc. e che evitasse la dispersione delle iniziative, pianificasse le azioni, allargasse la sfera della persuasione (inutile, dice Marcuse, perdere tempo con chi non vuol capire; utile invece concentrare tempo e forze « sui gruppi e sugli strati sociali in cui si può presumere una predisposizione ad ascoltare e a pensare ») e tendesse a risultati magari piccoli ma concreti, da ottenere subito. Se l'obiettivo a lunga scadenza è il controsistema, gli obiettivi immediati saranno più modesti. Che importa, se già dobbiamo constatare che l'obiettivo a lunga scadenza (oggi irraggiungibile) è un buon pretesto per dormire?

Guido Fink

Premetto che ritengo il movimento studentesco — in USA e in Francia, in Germania e in Italia, nell'America Latina e nei paesi dell'Est europeo — l'unico fenomeno positivo di un'epoca per altri versi allarmente e piena di sinistri presagi. Sul piano specifico della « contestazione » ai festival eccetera, temo peraltro che le mie idee si facciano meno chiare. O meglio, le idee sono chiare, è la realtà dei fatti che a volte le confonde. A Cannes e a Pesaro non c'ero, ma a Venezia (nei primi giorni) sì: e ho potuto constatare quanto sia più difficile prendere una posizione nel vivo della lotta (si fa per dire) che a casa leggendo i giornali. Avevo firmato due documenti anti-Festival che tuttora condivido (quello della F.I.C.C. e quello di *Cinema Nuovo*), e ho ritenuto pertanto che il mio posto fosse tra i così detti contestatori. Ma non ero preparato a trovarmi in un salone del Casinò concesso con riluttanza, ad ascoltare slogans tutto sommato corporativi (il Festival ai cineasti: che cosa vuol dire?), a riscoprire verità ormai note da decenni a chiunque legga le riviste di cinema (e non solo di cinema) sotto la guida di registi specializzati in commediale americane o di ragazzette uscite fresche fresche dall'Azione Cattolica. Nonostante la presenza di uomini come Zavattini e Ferreri e di vari critici che ammiro e che stimo, il tono della « contestazione » era proprio questo: tant'è vero che se il Palazzo non fosse stato protetto da ali di « cittadini benpensanti » e poliziotti in assetto di guerra sarei probabilmente finito al cinema, come tutti gli altri del resto hanno fatto. Tutto sommato sono lieto che *Cinema Nuovo* abbia deciso di abbandonare Venezia: era, mi pare, l'unica scelta coerente e dignitosa. Ma che dire di chi « contestava » e faceva, nel contempo, il suo bravo « servizio » giornalistico sui film in concorso? Un esempio bellissimo è sull'ultimo fascicolo di *Ombre rosse*: prima scrivono che Venezia non c'è stata, che i pochi film mostrati ai poliziotti e ai fascisti non li interessano, e poi, poche pagine più in là, spendono elogi per *Faces*, *Teorema*, il film di Kluge ecc. D'altra parte, io che non ho visto (e ne sono

molto spiacente) né Cassavetes né Kluge, e che ho ricuperato poi Pasolini e altri film pagando il mio bravo biglietto in un cinema appartenente a qualche circuito monopolistico, sono tanto più « puro »? Meglio cambiare discorso. O sospenderlo. Probabilmente saranno le cose stesse, gli avvenimenti, a rispondere per noi.

Paolo Gobetti

Per dare una risposta anche solo vagamente soddisfacente, bisognerebbe analizzare la natura di « questi fermenti » e del movimento giovanile, e le caratteristiche della società in cui si sono sviluppati. Un'analisi corretta di questo genere non può prescindere dal metodo marxista, ma richiede uno studio e un lavoro sui vari elementi della situazione che non solo non sono affrontabili in questa sede (è evidente!), ma che neanche sul piano delle ricerche a livello internazionale, politiche ed economiche, ha ancora dato risultati esaurienti e soddisfacenti, anche se da varie parti, per opera di diversi gruppi si van facendo seri sforzi in merito.

Mancando la possibilità di dare un giudizio complessivo sul movimento, bisogna da un lato accontentarsi di qualche indicazione di carattere generale (e fatalmente generica), e dall'altra rendersi conto che questa approssimazione impedisce di giungere a conclusioni davvero consistenti su problemi particolari e condizioni specifiche.

Caratteristica dei movimenti dei giovani in tutto il mondo, e, per essere più precisi su quel che un po' meglio conosciamo, del movimento studentesco italiano è che si ribella alla logica del sistema, prende coscienza di questo rifiuto e oppone una violenza alla violenza del sistema coercitivo in cui siamo tutti costretti. Si tratta di un processo ancora in piena fase di sviluppo e di maturazione e quindi di qui a parlare di una strategia antagonista al sistema e la possibilità di mobilitare forze e interessi fondamentali per il capovolgimento del sistema il passo è ancora lungo. E comporta l'allinearsi su certe premesse di strategia e di lotta rivoluzionaria di forze che poggino le loro basi sul terreno della lotta di classe.

Per quanto riguarda il cinema, la « contestazione studentesca» si è manifestata non tanto nell'interruzione del Festival di Cannes del '68 quanto nel tentativo di creare strutture nuove per il cinema francese e di realizzare tutta una serie di interventi politici cinematografici (cine-tracts, documentari, interviste filmate) durante il maggio '68 a Parigi e in Francia. Quanto all'interruzione del Festival di Cannes, direi che la contestazione studentesca c'entra in modo molto indiretto: in realtà a metà maggio '68 c'erano in Francia oltre dieci milioni di scioperanti con una quantità di grandi fabbriche occupate e con gli studenti di Parigi che avevano quasi creato una « comune » nel Quartiere Latino. Con un Paese così profondamente scosso da scioperi e manifestazioni, con una carenza di « potere » governativo e con situazioni che in certi casi risultavano « prerivoluzionarie » (vedi Nantes), il proseguimento sulla Croisette di una fiera di mondanità e di una parata d'interessi capitalistici imperialistici (come fatalmente anche è il Festival cinematografico) era divenuto non solo anacronistico, ma inconcepibile.

Non era certo a Cannes, nell'ambiente del Festival, nonostante la buona volontà di certi registi e giornalisti, che si poteva avere la sede e l'atmosfera adatta per un discorso serio sulle strutture tradizionali dello spettacolo. Direi anzi che questa sede non può essere nessuno dei Festival internazionali: non Venezia, e neanche Pesaro. La contestazione che si può avere in queste occasioni, o anche nei vari ambienti tradizionali (pericolosamente corporativi) dello spettacolo in Italia e all'estero, è

puramente di riporto, riflesso di un malessere che serpeggia nel sistema e che la protesta studentesca tende a sottolineare e radicalizzare. Ma la protesta, le rivendicazioni, le aspirazioni a cambiamenti e miglioramenti che possono manifestarsi nelle associazioni di categoria (autori, critici, tecnici, lavorator dello spettacolo) non hanno per lo più nulla a che vedere con il rifiuto cosciente del sistema che caratterizza il movimento studentesco, e si sviluppano invece entro i limiti e la filosofia di un chiaro riformismo.

Non credo quindi che il movimento studentesco sia profondamente interessato a riforme nell'ambito delle sovrastrutture del sistema attuale: e d'altra parte alcuni suoi documenti mi sembrano espliciti in merito. Lo statuto della Mostra di Venezia, l'assetto e il funzionamento degli enti cinematografici di Stato, una nuova legge sul cinema o sulla censura, la composizione e il funzionamento delle associazioni di categoria non sono davvero problemi che possono toccare da vicino il movimento studentesco o che possono aver posto in una strategia rivoluzionaria: al massimo potranno, in certi casi, essere strumentalizzati sul terreno tattico. La contestazione studentesca, se vuole avere un futuro, deve battersi su motivi ben più validi e di fondo. E il cinema potrà entrare in questa strategia di contestazione solo nella misura in cui saprà essere uno strumento di lotta e prefigurare forme e modi dell'arte in una nuova società.

Ripetendomi, per riassumere e per concludere: il nuovo assetto dell'industria cinematografica sarà determinato dal diverso rapporto di forze su cui potrà costruirsi una nuova società; per ora, il cinema può essere solo uno strumento di lotta (uso politico del cinema e cinema politico); le eventuali lotte riformiste potranno, in precise condizioni tattiche, essere strumentalizzate dal movimento.

Luciano Lucignani

Dire che questo movimento giovanile di « dissenso » debba riscuotere la simpatia di tutti gli uomini di cultura, quale che sia la loro attività specifica nell'àmbito della produzione intellettuale, è facile oltre che generico. Per quanto riguarda i festivals cinematografici e le strutture tradizionali del cinema dei paesi capitalistici, il discorso è un po' complicato. In questi paesi il cinema è un'industria, esiste in quanto esistono gli industriali del cinema, gente cioè che impiega il proprio e l'altrui danaro allo scopo di ottenerne dei profitti. Anche i festivals rientrano negli strumenti che, sapientemente adoperati, possono forse accrescere questi profitti. Ma « contestare » i festivals è come contestare le prime all'Opera di Roma o alla Scala di Milano, significa attaccare le manifestazioni più vistose del « sistema » non il sistema in quanto tale. Non credo che gli Agnelli, i Valerio, i Pirelli, i Marzotto e tutti gli altri « padroni del vapore » siano messi in difficoltà da queste manifestazioni. Né, per quanto riguarda in proprio il cinema, esse favoriscono chi, come molti, si batte per fare dei film che siano solamente dei prodotti industriali, perché altri « canali » non ce ne sono. Si può sostenere, come di fatto sostengono alcuni, che sia da contestare tutto il cinema capitalistico, ma allora perché non estendere il dissenso alle case editrici, ai giornali, alle case discografiche, ecc.? Tutto è nel « sistema », tutto è industria o tende a diventarlo, tutto è consumo di massa, persuasione occulta e via dicendo. Personalmente sono prontissimo a partecipare a qualunque forma di contestazione, comunque indirizzata, ma poi bisognerà che qualcuno mi dica se sono scrittore, per

chi e dove debbo scrivere, e se sono cantante, per chi e dove debbo cantare: e se faccio del cinema chi mi dà i mezzi per girare un film chi me lo distribuisce e via dicendo. Insomma dire di no, non mi si accusi di qualunquismo, è facile; più difficile è dire che cosa viene, dopo quel no. E fintanto che si penserà di non dover dare una risposta, fintando che ci si illuderà che attori, scrittori, registi, giornalisti e cantanti tacciano in attesa che arrivi il momento di riprendere la parola fuori del sistema, beh, fino a quel momento si sarà fatto solo del chiasso e basta; chiasso utile, sacrosanto, ma chiasso e basta. Non sentite gli elogi del dissenso in bocca ai portavoce dei partiti, agli uomini di governo, ai giornali legali alla Confindustria, alla Fiat e agli armatori navali? E non vi dice niente?

Guido Oldrini

La mia personale impressione è che il cinema sia, tra tutte le forme di cultura, quella che ha risentito finora nel modo più equivoco, confuso e disorganico del forte contraccolpo generato dalle lotte del movimento studentesco. Non è qui certo il luogo per una analisi, sia pure sommaria, del significato di queste lotte e del loro grado di incidenza sulla società del nostro tempo; qui se ne può e se ne deve soltanto riaffermare l'importanza anche riguardo alla cultura. Con quali conseguenze specifiche in campo cinematografico? Giustamente l'accento viene posto, nel quesito, sul rapporto con la situazione delle « strutture » — non con i problemi artistici — del cinema e dello spettacolo in generale: sfera, questa, dove per mia assoluta incompetenza mi è purtroppo impossibile esprimere un parere motivato. (Non mi riesce per altro di vedere come il movimento studentesco possa in qualche modo sovvertire il meccanismo delle attuali strutture produttive).

Quanto alle conseguenze artistiche, non c'è dubbio che, mentre negativamente la 'contestazione' e i fermenti che le si connettono hanno favorito in più sensi lo svecchiamento del cinema tradizionale, accelerando il processo di dissoluzione già in atto di certi 'miti', di certi valori, di certe logore forme di linguaggio, positivamente il loro risultato è stato (tranne eccezioni) fino a questo punto nullo: sempre che non si vogliano scambiare per risultati 'positivi' quelli di tanti prodotti congegnati all'insegna — prima che della 'contestazione' — del velleitarismo, della faciloneria o dell'improvvisazione.

Renzo Renzi

Ricapitoliamo. Nella società in cui viviamo, il cinema è retto da un'industria che si propone, come fine primario, il profilo capitalistico e, insieme, la difesa propagandistica delle strutture economico-politiche che permettano tale profitto. Una simile operazione si compie mediante lo sfruttamento sia degli autori, sia del pubblico. Che cosa si sfrutta del pubblico, oltre l'ovvio contributo economico, garantito dalla manipolazione propagandistica, dalla speculazione sugli istinti, ecc.? Si sfrutta specialmente il suo *bisogno di riposo*. Lo sfruttamento, insomma, in questo caso, passa attraverso un preciso momento ludico.

Tutti coloro che, fin qui, hanno inteso combattere, consapevolmente, i meccanismi dello sfruttamento, hanno cercato di modificare il senso dello spettacolo cinematografico, finendo per inserire, in maniera difficoltosa, la *fatica dell'impegno* nell'ora in cui dovrebbe essere soddisfatto il bisogno di riposo dello spettatore, dopo la giornata di lavoro. Una simile contraddizione, pure inevitabile, è, del resto, quella che spiega, in gran parte, il mancato successo commerciale di tante opere impegnate.

A questo punto, tuttavia, chi continua a pensare che l'arte può favorire (come uno dei tanti mezzi) un rinnovamento profondo della società, si sforza di proseguire sulla strada degli spettacoli drammatici, frustranti, che siano in grado di annullare il cinema come valvola di scarico al servizio dei conservatori. Ma certe esperienze della contestazione giovanile hanno suggerito la possibilità di un'altra strada creando spettacoli in cui si manifesta quella che si potrebbe chiamare l'*aspra gioia della rivoluzione*. Infatti, divertirsi a demistificare, a smascherare gli inganni del potere e dei suoi servitori, è, certo, un procedimento efficace, giacché si accompagna, in maniera pertinente, al momento ludico nel quale ci si trova ad operare. Al rivoluzionario abbastanza accigliato di vecchio stampo, molti giovani stanno sostituendo, così, l'immagine di un ribelle che, combattendo consapevolmente, già esprime la felicità possibile di un *eros* in via di liberazione.

Naturalmente, affinché tali spettacoli non diventino a loro volta valvole di scarico, occorre che essi si accompagnino all'azione intesa a modificare direttamente le strutture imprigionanti e retrive con le quali continuiamo a fare i conti ogni giorno. Del resto, tra le tante cose, le ultime esperienze di contestazione hanno confermato un fatto che sta sotto gli occhi di tutti: cioè che, per creare anche la minima breccia nella prigione del profitto istituzionalizzato, è necessario che si muova, sia pure in maniera organicamente politica, la piazza. La situazione, oggi, è in movimento (nelle università, nelle fabbriche, anche nel cinema) specialmente perché s'è continuata questa azione.

I rischi della situazione (cioè di un'ulteriore involuzione a destra, come irrigidimento difensivo da parte di chi già detiene il potere) non hanno bisogno di essere illustrati.

Tuttavia, per superare il ricatto di questa minaccia, il movimento giovanile, nella sua parte più consapevole, sta già comprendendo che non deve soltanto battere i generali; ma che deve, in pari tempo, confondere il loro esercito, cioè la grande massa del vero sottoproletariato: voglio dire i piccoli borghesi ai quali appartengo, i più autentici *tutori dell'ordine*. Tali, infatti, non sono solo i poliziotti, ma anche la nostra tetra schiera, che, sotto le bandiere del buonsenso, già nel '22, di fronte a situazioni analoghe a quelle d'oggi, accompagnò, come un gregge soddisfatto e plaudente, la marcia dei fascisti.

Il nostro ceto ama, infatti, un ordine meschino, costruito a sua misura, da subire come una fatale imposizione del passato (o come una reiterazione per l'avvenire).

Accetta una guerra, una serie di guerre, ma non tollera che le carte del proprio tavolo siano in disordine. Se un rettore, mostrandosi assai preoccupato dei beni materiali, piange di fronte a certe manomissioni dell'occupazione studentesca anziché disperarsi di fronte alla profonda ingiustizia del meccanismo scolastico, egli diventa subito l'eroe di questo nostro esercito, toccato nella sua parte sensibile.

I giovani, quindi, accingendosi a superare lo sbarramento di questo ceto, numericamente determinante, debbono badare a creare un disordine (inevitabile ogni volta che si cambia casa) ordinatissimo. E' una palude che essi si preparano ad attraversare mettendo in atto la capacità d'immaginazione necessaria a battere, negli spettacoli della piazza o del cinematografo, le pigre abitudini degli schiavi, invidiosi dei ribelli che non sanno essere e, insieme, bisognosi di divertirsi.

Francesco Savio

Il movimento di contestazione sembra ormai avere, come suo fine immediato, il rinnovamento democratico del rapporto fra società civile e istituti, enti, strutture periferiche dello Stato. Disperando nella rivoluzione, i giovani denunciano il malgoverno dell'università, la disfunzione degli Enti autonomi, l'inerzia della scuola professionale. In una società come l'italiana, che non ha ancora risolto il problema del finanziamento e dello statuto giuridico dei Partiti, la cosa ha sapore ironico.

Per limitare il nostro discorso all'ambito dello spettacolo, è urgente « politicizzare » le strutture culturali esistenti e — senza falsi pudori — affidare la loro gestione ai Partiti costituzionali (cioè a tutti, escluso il MSI). E' urgente, in altre parole, far circolare la dialettica politica a livello delle autonomie funzionali. Solo così si potrà chiedere ai giovani una « risposta » che sia — sempre — una scelta, un'assunzione di civile responsabilità.

Il « controllo democratico » (paritetico? minoritario? maggioritario?) sulle manifestazioni culturali, è un'illusione o un gioco di parole. Diamo Venezia ai democristiani, Pesaro ai socialisti, Porretta ai comunisti, Sorrento ai monarchici, ecc.: e poi stiamo a vedere.

Nazzareno Taddei

Il movimento di contestazione è nato da una profonda esigenza di pulizia mentale e morale in tutti gli aspetti della vita. Si tratta di una di quelle — come dire? — sensazioni universali che di tempo in tempo si sviluppano nell'umanità, anche senza comunicazioni dirette (o apparentemente tali). La storia dell'umanità ne è costellata: dalla rivoluzione cristiana a quella marxista (pur non dimenticando la fondamentale diversità delle rispettive origini).

Pulizia mentale e morale: rispetto della verità, della giustizia, della libertà, della solidarietà.

Ma il movimento ben presto ha preso le strade del sistema che voleva contestare: l'insincerità sostanziale, lo sfruttamento personalistico o settorialistico delle situazioni, l'impostazione morale e fisica, l'individualismo egoista.

C'è un fatto intellettivo e un fatto morale in tutto questo.

La non chiarezza di idee nel giudicare il sistema — con ciò che deve, ciò che può, ciò che invece non può e ciò che non deve essere cambiato — appartiene al fatto intellettivo. Che significa infatti contestazione globale? E' facile fare discorsi più o meno belli, più o meno affascinanti, più o meno culturali e profondi. Ma la vita urge. E i contestatori hanno accettato prebende, hanno trovato nuovi modi di vivere: sia pur con speciosi motivi. Ricordo un leader « antipolitico » foraggiato da un partito, che mi si giustificò dicendo: « La contestazione è questione di idee. Facendomi pagare, e profumatamente, io depaupero di fatto quel partito ». E non si sa dove finisca l'ingenuità e cominci la malafede.

Così, a questo punto, interviene anche il fatto morale. La contestazione è stata strumentalizzata; con intelligenza. Chi voleva e non poteva raggiungere certi obiettivi s'è trovato in mano un'arma d'estremo interesse. E l'ha usata. E la usa.

Il movimento di contestazione, dunque, s'è trovato improvvisamente svuotato. E' la più grossa delusione che la contestazione ha procurato, dopo le grandi speranze — forse ingenue — che aveva fatto nascere.

Questa diagnosi è ovviamente semplicistica. Bisognerebbe documentarla, sfumarla, inquadrarla geograficamente, psicologicamente ed etnograficamente. Ma credo che tocchi le radici.

Nel campo dello spettacolo, penso che il movimento di contestazione ripeta più o meno lo stesso schema di fondo.

Alle esigenze reali, alla sincerità di alcuni pochi, si aggiungono le ingenuità di molti sinceri, la più o meno documentabile malafede di parecchi altri, la precisa intenzione di approfittare di questa nuova arma.

A quasi un anno di distanza ci si può chiedere a che cosa è servito il fragore di Cannes. Forse a far morire qualcosa. Ma è sufficiente? Ed è nato qualcosa d'altro di perlomeno altrettanto valido? Certamente qualcuno ne ha avuto i suoi vantaggi: era quello che volevano e l'hanno raggiunto. Il resto non interessava.

Anche nel campo dello spettacolo — voglio dire — ci sono cose che non vanno. C'è bisogno di maggior pulizia mentale e morale. E non parlo di pulizia moralistica. Non occorre scavare molto per scoprire certo marcio. Le implicazioni partitiche più che politiche sono il primo insopportabile aspetto — almeno nostrano — d'una realtà delicata, complessa, importantissima per la vita sociale. La contestazione potrebbe essere un'arma formidabile, soprattutto oggi ch'essa s'è affermata come fenomeno ed è in fondo temuta.

Ma temo non ci sia molto da sperare. Gli arrivismi e gli interessi di parte avranno trovato un nuovo modo di prolificare e vincere.

Tuttavia, si può essere meno pessimistici se si pensa che ci sono persone sincere e intelligenti, che sentono l'urgenza vera di problemi gravi. Bisognerebbe che queste persone si unissero; fossero loro a dare volto autentico a una contestazione che può nascere facilmente, oggi.

Ultima cosa. La domanda che mi è stata rivolta porta al centro il problema delle strutture. A costo di sembrare ininformato e retrogrado, vorrei dire che il problema delle strutture è secondario o che per lo meno può essere importante solo in una seconda istanza. Il problema è di uomini. O meglio: di uomini puliti mentalmente e moralmente oltre che intelligenti. Insistere sul problema delle strutture è ricalcare il sistema che si vuol combattere. Le strutture sono uno strumento. Certo, la validità dei risultati dipende anche dalla validità degli strumenti; non c'è dubbio. Ma lo strumento migliore usato male è inutile quando non è dannoso. Chi garantisce che un cambio di strutture porterà un cambio di validità nei risultati, quando si può constatare che i mali che affliggono anche il nostro settore derivano solo in parte dalle strutture, mentre dipendono prevalentemente dall'uso che se ne è fatto? E chi infatti ha creato queste e non altre strutture? E perché?

Non sono ovviamente contro un cambio di strutture. Il discorso su ciò dovrebbe essere assai più sfumato. E' una parola dire semplicemente: « cambiamo le strutture ». Se però cambiare le strutture significa cambiare i criteri che regolano l'andamento del settore, allora il discorso è diverso. Ma sempre, comunque, alla radice c'è il problema dei criteri e perciò degli uomini. E il problema degli uomini si riduce a competenza e onestà.

So bene che questo mio discorso può sembrare astratto o inutile. So che può dispiacere a ipotetiche fazioni opposte. Però mi pare l'unico possibile, anche concretamente, perché è l'unico fecondo, qualora si superi appena appena la barriera invisibile che sta tra volontà fasulla e la volontà autentica.

Bruno Torri

La contestazione alle tradizionali strutture culturali (momento particolare del più ampio, e internamente differenziato, movimento di opposizione al sistema) ha svolto e continua a svolgere, nonostante gli errori, una funzione estremamente positiva, non solo di *demistificazione* ma anche, sebbene ciò sia meno riconosciuto, di *promozione*. Il risultato più importante è stato quello di porre in crisi, spingendo alla critica e all'autocritica, molte concezioni della cultura, specialmente nei punti riguardanti i rapporti con la società. Mettendo a nudo la falsa coscienza (la marxiana « ideologia ») di tante operazioni culturali, anche di quelle apparentemente avanzate, e mostrando concretamente quanto e come la cultura (che la maggior parte degli intellettuali — organici sì, ma con l'*Establishment*, non con la *classe* — aprioristicamente credeva, più o meno in buona fede, libera e autosufficiente) fosse, nella sua prassi sociale, legata e condizionata dal potere politico (ed economico), la contestazione ha rivelato una forza euristica dei cui esiti non si può ormai non tener conto.

Se la cultura nel suo organizzarsi socialmente non diventa esplicita *politica culturale* capace di far valere non solo a livello sovrastrutturale ma anche infrastrutturale le proprie ragioni e le proprie finalità (che qui naturalmente auspichiamo democratiche e progressiste), corre sempre il pericolo di diventare complice e strumento proprio di quello che vorrebbe negare o cambiare. E' tempo di sapere che l'autonomia della cultura o è, anche, autonomia politica (ed economica) oppure non è. Se in molti, e non solo tra gli artisti e gli intellettuali, questa consapevolezza è pienamente e rapidamente maturata, il merito è delle positive provocazioni, teoriche e pratiche, della contestazione. Questa si è dimostrata una forma di intervento in grado di misurare l'impegno (e il disimpegno) implicito in ogni attività culturale quando partecipa direttamente alla vita sociale; in altri termini, la contestazione è riuscita sempre, in qualche maniera, a svelare se le scelte compiute nell'istituzionalizzare e nel diffondere la cultura sono davvero democratiche oppure soltanto democraticistiche (cioè scelte autoritarie mascherate). Le sfide politiche della contestazione, quando sono centrate e corrette, obbligano necessariamente a repliche politiche, quali che siano; una certa chiarezza, bella o brutta che appaia, è quindi inevitabile. Si potrà così constatare chi ha la volontà di cercare nuove soluzioni, sperimentare nuove formule, decidere nuove funzioni, aprire nuovi dialoghi, verificare e mettere in discussione le fonti del potere culturale, rifiutare certe deleghe, rompere equivoche alleanze, evitare le chiusure e le deformazioni specialistiche, cercare nuovi interlocutori, ecc.; e chi invece preferisce battere ancora le vecchie piste, il che magari può determinare che una Mostra cinematografica, che nel 1967 non presenta un film come *Lontano dal Vietnam*, nel 1968 (« anno della contestazione ») finisce per proiettare, con la protezione poliziesca (e con una indubbia coerenza), un film come *Summit*, ottenendo così dei risultati che, a parte le ovvie considerazioni di ordine politico, già sul piano culturale non lasciano adito a dubbi.

Certo, la contestazione non va accettata fideisticamente, anzi bisogna criticarne gli aspetti (strumentalmente) demagogici e, quando si manifesta, la velleitaria, indiscriminata polemica contro la cultura (e l'eredità culturale) considerata, in maniera superficiale e adialettica, sempre borghese. Comunque gli errori della contestazione non possono essere assunti come alibi per delle scelte conservatrici o trasformistiche; e, d'altra parte, oggi è impensabile una cultura, davvero viva e militante, che non sia anch'essa contestatrice dell'attuale realtà, e quindi anche dei modi di gestione culturale che sono funzionali ed omogenei a questa stessa realtà.

Gianni Toti

Il mov. giov. d'opp. al sist. (proprio così l'ho « appuntato », il « gruppo sintagmatico » della « questione », e le virgolette sono indispensate) è già parte di un insieme ideologematico approssimativo, e sarebbero da precisare con acribìa e puntigliosità antideologistiche i caratteri del Movimento Giovanile, le sue origini cioè, non così periodabili ma fornite di radici che affondano nel movimento operaio rivoluzionario, nelle contraddizioni della società di classe etc. Ma facciamo a capirci, e quindi accettiamo pure l'approssimazione cronistoriografica: il mondo dello spettacolo è stato « coinvolto » perché è parte della società che è stata definita, appunto e con molta acutezza « situazionistica », *società dello spettacolo* (lo spettacolo è l'ideologia che si specchia in se stessa, si ripresenta, si apologizza, e autisticamente si conferma ecc.).

Cinema, teatro, tv, e tutti gli altri mezzi di comunicazione di massa, cosiddetti ma anche in altro modo dicibili — per esempio: infrastrutture della società nella sua funzionalità cultural-istituzionale — sono stati aggrediti, messi in questione, detestati, confutati, refutati, contestati, demistificati...

Ho scritto « demistificati ». e dovrei, a questo punto, o scusarmi o spiegarmi. Mi spiegherò. Intendo *mistificazione* nel senso originario, non solo etimologico, ma storico-ideologico: e cioè come *iniziazione*, dalla radice *myst* e dal verbo *muéomai*, da cui i segreti, le sapienze mistiche, le dottrine dei misteri (« *venissimo a sapè che sò misteri* », diceva G. G. Belli, a proposito di quelli divini) e non solo la *mistagogia* ma anche la *misteriótide* dei giorni nostri. Il Movimento, dunque, ha « svelato » l'iniziazione e l'ha smascherata, voglio dire l'iniziazione borghese alla società dello spettacolo, la forma spettacolare della coscienza sociale per dirla meglio marxisticamente, la ritualizzazione e quindi la misterificazione ecc.

La demistificazione operata dal Movimento non va però a vantaggio della classe che, dominante, si era privilegiata positivamente con quell'iniziazione e che non vuole *de-iniziarsi* perché quella forma spettacolare-ideologica della coscienza del suo dominio (particolare, anzi particolaristico, ma universalizzato falsamente) le va benissimo. Quella sottrazione all'iniziazione spettacolare borghese vale invece per le classi soggette al dominio, le quali devono invece opporsi a quella deformazione del pensiero, e quindi all'ideologia dello spettacolo, de-con-testando le infrastrutture e le istituzioni culturali della società che si giustifica nel proprio specchio: schermi grandi e piccoli, pubblici domestici, spazi scenici canonici e via rappresentandosi.

Ma parliamo pure delle « strutture tradizionali dello spettacolo in Italia e all'estero »: per quanto sarebbe meglio usare il termine di infrastrutture, per la verità, lasciando quello di strutture alle forme di produzione, ai rapporti di classe, etc. dato che la contesa non riguarda ancora, o non direttamente, né le strutture sociali che si attaccano altrimenti, né le sovrastrutture che nessuno si sogna di modificare con le contestazioni — nel loro universo linguistico-ideologico, infatti, sono incontestabili, se nella stessa linea pensiero-pensiero non interviene la frattura della storia, la fecondazione della prassi etc. (E non limitiamoci a quelle « tradizionali », poiché anche molte istituzioni che si presentano anti-tradizionali sono ugualmente oggetto di quella « lunga marcia attraverso le istituzioni culturali » del sistema che è in atto da molto tempo prima dell'insorgenza di Berkeley).

Questo reticolo infrastrutturale è tutto in questione, ormai: dai festival e mostre cinematografiche di ogni tipo alle biennali o alle quadriennali d'arte, dai premi letterari ai circuiti di distribuzione dei « prodotti culturali », nessuno escluso. Non si possono salvare cioè riformisticamente o trasformisticamente, come ci si illude an

cora, dalle due parti della barricata, a destra e a sinistra. Perché non si contestano i « contenuti » di questi istituti (intendo dire i contenuti anche « formali »: non si contrappongono qui né contenutismi né formalismi, ché sono la stessa cosa), bensì la loro funzione, il loro stesso modo di produzione, distribuzione, sviluppo. Così come non sono più contestati i contenuti didattici del sistema scolastico italiano, ma il funzionamento, il collegamento organico di questo sistema infra e sovrastrutturale al sistema delle strutture sociali di classe. Del resto, basta guardarsi attorno, nel mondo dell'attuale organizzazione della cultura, e seguire gli ansiosi progetti di parziale riforma di questo o quell'ente. Persino il Festival di Sorrento, « mondano » e « sistemato » quanti altri mai, quest'anno si vernicia di « cecoslovacchismo » e di buone intenzioni, muovendosi sulla stessa strada della Mostra di Venezia o del Festival dei Popoli, con l'estensione delle proiezioni a qualche area di consumo più vasta, ambienti popolari, fabbriche o gironi di serie b, con qualche iniziativa culturale discussoria di contorno — fra una mostra di cristalli boemi e una sfilata di moda — e così via incontestabilizzandosi, o illudendosi di rendersi così incontestabile (e i buoni cineasti cecoclovacchi, isolati nel pianeta, si lasciando ingannare da questa « apertura », e avallano l'operazione conservatrice: la colpa però non è loro, bisogna dirlo).

Oggi il sistema è disposto a produrre e a distribuire qualsiasi tipo di film, anche il più eversivo, abrasivo, sovversivo e rivoluzionario, panerotico o pansessuale, purché quella « funzione » non venga modificata. E la « funzione » consiste nei « modi di produzione e distribuzione e consumo degli oggetti culturali », nei rapporti tra il prodotto e il pubblico. Al Festival dei Popoli, neppure « contestato » dal Movimento (gli studenti erano intervenuti soltanto per trovarvi una sera, dopo l'invasione poliziesca della facoltà di lettere, un terreno di controinformazione e contatto con la popolazione) e « serrato » autoritariamente, al primo accenno di discussione pubblica, il Presidente dell'istituto è stato di una lucidità classista utilissima quando ha spiegato che non c'erano altri limiti alla disponibilità e alla diffusione dei film che non fossero la partecipazione del pubblico in forma di discussione e di decisione su quanto aveva « visto » sullo schermo (« non permetterò che il Festival serva a *prendere partito* sui fatti e i problemi mostrati dai film », disse, e fu a suo modo perfetto e classisticamente sincero, il prof. Zilletti).

Ma non si tratta soltanto di questo. Più in avanti, si potrà persino consentire un certo margine di discussione pubblica sui film e, chissà, di risoluzione critica e sociale (meta-estetica, diciamo). Purché resti e, invalicabile, l'ultimo limite: quello del modo stesso di proiezione, l'estremo rapporto tra il prodotto e il pubblico: la durata fissa, la lettura obbligata, il tempo stretto, l'orario, l'ipnosi collettiva, il buio coscienziale: la separazione, la divisione del lavoro, l'estraniazione dello spettacolo, il divorzio delle culture sanzionato nel falso momento finale: la parola *fine*, il sipario, la sigla musicale che manda a letto: la morte quotidiana dello spettatore passivo che non deve cambiarsi in *spett-attore*, (lasciate tutt'e quattro le *t*) in protagonista, in continuatore vivo, co-creatore dell'opera umana poetica disalienante.

Bene, questa morte è morta. La morte dell'*arte dell'epoca in cui la storia è storia delle lotte delle classi* è cominciata, stiamo vivendone la lunga agonìa. Chiunque, anche da sinistra o dalle file della con-de-testazione si preoccupi di favorire « la creazione e la diffusione di un cinema artistico e culturale » e agisca anche generosamente per la « qualità » dei film, delle piéces, degli spettacoli, dei teleprogrammi ecc. non fa che confermare il sistema, riformisticamente, rinunciando cioè alle vere « riforme rivoluzionarie » da operare a livello di strutture e infrastrutture.

La « qualità » è una preoccupazione falsa, culturalistica, piccolo-borghese (non per nulla l'art. 1 della legge attuale del cinema parla del « mezzo di espressione artistica, di formazione culturale, di comunicazione sociale »: a quel livello di conten-

zioso sarà sempre possibile trovare un'intesa centro-sinistrica). Quando il pubblico non sarà più soltanto spettatore del prodotto separato (alienato, derubato, come volete, estraneo comunque nella sua matrice divisoria del lavoro), ma potrà intervenire nel momento produttivo e distributivo, e fruire dell'opera — non chiusa alla parola *fine*, ma proposta allo sviluppo della sua produttività interna, provocazione di pensiero e decisione —, allora qualcosa sarà cambiato nella funzionalità dell'infrastruttura culturale di classe. Oppure sarà stato dimostrato che non è possibile e che non si può pensare ad un'alternativa culturale ma soltanto a un'azione antagonistica, di opposizione. E *la spiegazione paziente* continuerà fino alla maturazione rivoluzionaria delle coscienze...

Ma voi potete immaginare oggi una proiezione di film, gratuita, non « al buio », prefata e post-fata, con commenti e note a pie'-di-schermo, sfogliabile come un libro, passibile di andirivieni (« facciamo un passo indietro », come nelle favole di Propp), di ricerca collettiva di nessi e riferimenti, di nodi e conseguenze, interrompibile, aggiuntabile, modificabile, accrescibile dagli spettatori come co-autori, cioè *auctores*, aumentatori di mondo, alla stessa stregua degli autori che, quali *technìtes*, hanno impiegato la loro *téchne*, arte, specializzazione, per dar l'avvìo a qualcosa che non è consumo, né rituale né conferma spettacolare del dominio? Non ci riuscite, non è vero? Vi mette anche un po' di paura, questa de-spettacolizzazione della società, non è così? E' bene che avvenga, *oportet ut scandala eveniant.* Vuol dire che il mov-giov-di-opp-al-sist continua fino alla *fine* (sapete quale e di che cosa).

Post-fazione alla mia risposta: da tutto l'intervento può dedursi la volontà di verificare le intenzioni sottese alla stessa « questionarietà » dell'inchiesta. Se gli inquirenti non intendono soltanto in-dis-quisire squisibilmente sulla contestazione a scopo meramente « culturalistico », neutrale o neutralizzante (e non lo credo, e spero che no, ecc.), in funzione informativa e non co-decisionale, e quindi chiudendo la consultazione nel raggio di una utilità uguale a destra e a sinistra, sarà necessario che facciano seguire all'inchiesta una consultazione-discussione assembleare dei partecipanti. Solo in questo modo, dallo scambio di opinioni si passerà a qualche decisione comune, e la funzione dei così-ancor-per-poco-dicibili « intellettuali » (*organici* o *disorganici* alla società attuale) si trasformerà parzialmente in funzione non subalterna, non soggetta cioè in maniera mistificata al « dominio » di classe. Troppi sono i problemi che sono stati affrontati dai « contestanti di buona volontà », spesso in modi corporativi soltanto, o settoriali, o parzializzanti, distaccati dai pubblici e dai non-pubblici, delle classi lavoratrici e dalle nuove generazioni operaio-studentesche: parlo dei festival, delle mostre, dei premi, degli enti statali (del centro sprimentale di cinematografia fra questi) e così via disenumerando, senza che una conseguente decisione quagliasse — nel momento stesso dell'intervento specialistico (scaturente, all'origine, dalla proprietà privata, quindi privilegiata, del mezzo di produzione dei beni intellettuali o culturali o spirituali o come vogliate chiamarli, marxianamente o no; proprietà che è stata dàta agli intellettuali sulla base della divisione del lavoro nella società di classe e che dev'essere o espropriàta o restituita alle classi disprivilegiate, così che gli intellettuali cessino di svolgere il ruolo di « sottosviluppanti » della cultura subalterna delle così-indicibili « masse »). Per rispetto di noi stessi, o per mancare finalmente di rispetto alla funzione falsificante delle coscienze affidata dal sistema ai *sotto-proprietari privati della cultura mistificata*, bisogna che co-decidiamo, di non discuterci soltanto ma, di agire. Per conto mio, d'ora in poi, parteciperò soltanto ad « azioni politico-culturali » o « politiche » senza altre specificazioni (come sempre del resto). Ma tanto dovevo ai miei amici e colleghi, corrispondendo (co-rispondendo) all'inchiesta sulla cinecontestazione e contestazione sui mezzi di comunicazione di

massa o come dirla si voglia. Discutere sulla contestazione senza con-testare insieme, senza contestare cioè la stessa contestazione « separata » degli intellettuali che non negano la loro stessa istituzionalizzazione e ruolo di mediatori del potere culturali nelle infrastrutture del sistema, significa farsi complici, subire la propria coscienza oscurata...

Paolo Valmarana

La semantica impone i suoi diritti. Gli anni '60 videro l'orgia dell'alienazione, i '70 quelli della contestazione. Sicché oggi contestano tutti, ivi compreso Felice Riva che *contesta* la giustizia italiana. Si dovrà dunque distinguere un pensiero contestativo, Berkeley o Strasburgo, società dello spettacolo o situazionismo, e poi ancora una serie di manifestazioni primarie per così dire, il maggio a Parigi e poi, a furia di applicare un concetto e di interpretarlo, la contestazione come strumento dove non è il sistema che viene posto in discussione ma un determinato tipo di sistema, e infine una contestazione che ha rinunciato perfino a prender di mira il sistema ed è spurio mezzo di prestigio o di conquista del potere, più spesso personale. E' il caso, a mio avviso, della contestazione cinematografica in Italia, fra tutte le ramificazioni una delle più spurie e discutibili. Contestare il sistema è un conto, contestare solo i padroni del sistema è tutta un'altra cosa. Anche se la dialettica è, al punto di partenza, corretta. Non lo è al punto d'arrivo perché si direbbe che il contestatore-cinema-italiano aspira in larga prevalenza a un avvicendamento, usando delle medesime strutture che pone in discussione. Si potrà discutere poi se tutto questo porti vantaggio o danno al cinema italiano, e potrei perfino inclinare verso la prima ipotesi, ma è bene chiarire che di contestazione non si tratta, è lotta per il potere. Come dimostra il fatto che nella prima fila dei contestatori si agitano professionisti del sistema e loro tenaci assertori.

Le strutture si contestano con altre strutture, e il termine struttura (inflazionato anch'esso) non può non investire i contenuti, o almeno con la proposta di altre strutture. Se si finge di contestare servendosi delle medesime strutture, via tu che mi ci metto io, l'operazione diventa ambigua. Considero Godard un cineasta fra i più dotati e uno che ha fatto molto per innovare il cinema, ma la sua autentica volontà contestativa non può non essere incrinata dai suoi rapporti con la Columbia. E lo stesso Cohn Bendit, quando vende le sue memorie per 50 milioni a un editore o vuol fare l'attore in un film western di Corbucci, diventa un personaggio del sistema, pronto a sfruttarlo per finalità che difficilmente potremmo giudicare contestative.

Se passiamo poi alla contestazione casalinga, le perplessità e i sospetti si fanno certezza. Sembra che il nostro contestatore cinematografico sia preoccupato soprattutto di enucleare dai bersagli il primo suo sistema, quello in cui opera, per continuare a usufruirne i vantaggi. Gli ordini del giorno sono roventi, gli interventi in sede di assemblea infuocati, ma il tutto non tende a impostare il discorso del cinema per poi estenderlo, doverosamente, alla realtà nazionale; prende di mira subito questa e defila il cinema.

Nelle parole e nelle opere. Tutti infatti sono impegnati a sfruttare il sistema, a fare film western e caroselli. Tutti sono impegnati a contestare i contenuti del sistema, sesso e violenza, per far poi dei film dove i medesimi contenuti regnano sovrani e immaginare che quanto è kitsch per il sistema si trasformi in oro nella presunta contestazione e che quanto è conservazione e oppio per gli uni diventa rivoluzione e presa di coscienza negli altri. Al convegno veneziano sulla Biennale, lo scorso novembre, uno studente spiegò pazientemente che l'operaio è costretto a

partecipare al sistema per derivarne i mezzi di sopravvivenza, e che non diversamente, nella ingiusta società, è costretto a comportarsi l'autore o l'attore che pur contesta. Obiezione manichea. Non sarà infatti difficile confutarla rilevando che autore e attore non sono le vittime del sistema che fornisce loro, e non certo all'operaio preso come punto di riferimento, pingui sovrapprofitti: che lo scardinamento del sistema farebbe cessare. Ecco dunque i motivi per cui lo scardinamento del sistema cinematografico è sempre taciuto o sottinteso nelle assemblee e negli ordini del giorno. Dove si parla, in prevalenza, di un nuovo sistema che si differenzia dal primo solo per una diversa distribuzione del potere e dove, quando si parla di società a partecipazione statale, si parla di chi deve comandare e non di che cosa devono fare. Cosa devono fare è chiaro, anche se nessuno ha il coraggio di dirlo apertamente: i film dei *contestatori*, alle leggi del mercato cinematografico privato per quanto riguarda i compensi, ma difendendo il prodotto dal rischio dei mancati incassi e garantendo al suo autore sovrapprofitti in anticipo, affrancati dalle inique e repressive, in questo caso, leggi del mercato. Non è casuale il fatto, scarsamente meditato, che il sistema corporativo, che pur l'attuale e peraltro difettosa legge provvede a incentivare, sia rimasto lettera morta. E non è casuale che film di contestazione, in Italia, non se ne facciano e non se ne vedano. L'unica eccezione, *I dannati della terra* di Valentino Orsini, conferma la regola.

Senza contare l'altro comodo alibi: che si contesti attraverso l'erotismo; di qui altra convergenza fra contestazione e capitale nell'ambito del sistema.

Che esistano i fermenti, in corrispondenza allo scricchiolare delle antiche strutture, è certo. Che essi siano stati correttamente applicati e interpretati dalla forza della contestazione cinematografica in Italia non mi sentirei di dire. Un ultimo argomento a favore di queste perplessità? L'assenza assoluta del problema operaio nel cinema italiano. Se anche la contestazione si avviasse su più rigorosi sentieri, una contestazione fatta solo da intellettuali e che si limiti a considerare i problemi degli intellettuali, in piedi e a letto, non potrà mai smuovere molto.

APPUNTI SULLA CRISI DEGLI ENTI LIRICI

di Giovanni Leto

Il contributo statale di oltre dieci miliardi annui stanziato a favore degli Enti lirici, che avrebbe dovuto sanare, nelle intenzioni di chi lo promosse, la grave crisi in cui si dibatteva in Italia il teatro d'opera, non solo non ne ha risolto i problemi che si sono anzi aggravati, ma ha suscitato vivace polemiche sulla inopportunità di mantenere, a spese della collettività, un teatro tipicamente d'élite, come è oggi quello operistico, incapace di vita autonoma e agonizzante malgrado i cospicui aiuti che riceve.

Il discorso, naturalmente, per affrontare alle radici il problema, non dovrebbe essere limitato ad un provvedimento legislativo ma allargarsi a ventaglio sui vari piani in cui esso si articola. E in primo luogo ci si dovrebbe

NOTE soffermare sui motivi per i quali oggi la società italiana non riconosca più come propria essenziale esperienza il teatro operistico. Si dovrebbe parlare allora del preoccupante grado di ignoranza in cui versa il pubblico italiano, dell'assoluta carenza della scuola nello svolgere i compiti di una moderna educazione musicale, della grave responsabilità che si assume la TV nel propagandare e mitizzare oltre ogni sopportabilità l'assurdo mondo della canzonetta a scapito dei valori più autentici della musica. In questa situazione, nella quale l'immagine dell'Italia come « paese del melodramma » diventa del tutto rettorica, è certamente difficile proporre iniziative concrete di risanamento. Solo affrontando i temi di fondo si può sperare, col tempo, di creare le condizioni adatte ad un mutamento. Ed è proprio in questa direzione che dovrebbero agire — e non agiscono — le forze responsabili del settore perché non si tratta, come banalmente si dice, di un problema che riguarda soltanto pochi fanatici, ma che dovrebbe interessare, come accade all'estero, larghissime e popolari zone di pubblico come tutti i problemi dell'educazione artistica che si traducono poi in problemi di civiltà. Le polemiche, le agitazioni, i vari contributi critici possono, ed hanno di fatto, sensibilizzato l'opinione pubblica, ma occorrono leggi e provvedimenti radicali per passare dalle discussioni e dai progetti ad un piano d'azione.

E' nostra opinione tuttavia che non si possa rimanere passivi nell'attesa messianica di un cambiamento di rotta, perché la stabilizzazione dell'attuale status quo non potrebbe che compromettere definitivamente ogni possibilità di guarigione. Riteniamo infatti che anche nella realtà odierna esista un certo margine di manovra e che sia delittuoso non approfittarne per cominciare a porre in concreto le premesse di un'azione futura. E per prima cosa lo Stato — visto che il suo contributo finanziario alla vita degli Enti lirici è di fondamentale importanza per la sopravvivenza stessa dei teatri — dovrebbe coordinare d'autorità, se non fosse possibile che per motivi « provinciali » i teatri stessi trovassero un accordo tra loro, tutta l'attività operistica del paese. Un coordinamento agile, non burocratico, teso soprattutto ad evitare gli sprechi, oggi giunti a forme esasperanti, degli allestimenti. Per fare un solo esempio, si dovrebbe impedire che una certa opera di repertorio, poniamo la *Traviata* o la *Bohème*, venisse data nella stessa stagione in cinque teatri diversi con cinque diversi allestimenti scenici. Dovrebbe, in sostanza, programmare secondo criteri di razionalità le iniziative dei teatri, stabilendo armoniche rotazioni, evitando doppioni o assurde supremazie locali, mettendo a frutto il contributo di tutte le iniziative ma in un più ampio contesto di interesse generale.

A questo problema prioritario ne segue subito, per importanza, un altro che riguarda soprattutto quei teatri che possiedono una organizzazione fissa e non stagionale. Prendiamo, per comodità di esposizione, il Teatro dell'Opera di Roma. A noi pare francamente assurdo, sul piano dell'interesse artistico oltre che su quello anche più evidente organizzativo e finanziario, che un teatro il quale possieda un'orchestra stabile e un corpo di ballo pure stabile non agisca in continuazione tutto l'anno, dato che certe forti spese fisse di gestione incidono sul bilancio annuale.

Quest'anno, per esempio, verranno dati all'Opera di Roma due spettacoli di balletti per complessive dieci rappresentazioni. È possibile che un

Le Socrate di Robert Lapoujade (Francia, 1968), di cui in questo fascicolo pubblichiamo l'estratto della sceneggiatura e i dialoghi integrali.

Un tranquillo posto di campagna di Elio Petri (Italia, 1969), con Franco Nero.

Umberto D. di Vittorio De Sica (Italia, 1952, soggetto e sceneggiatura di Cesare Zavattini). Uno dei momenti più alti del cinema degli ultimi vent'anni: contestazione vera e ante litteram.

Uno schizzo di Robert Lapoujade, per la sceneggiatura del suo *Le Socrate*.

Con *Un certo giorno* (Italia, 1968), Ermanno Olmi si ripropone come uno degli autori più rigorosi e più autonomi del cinema contemporaneo (con Brunetto Del Vita).

Funny Girl di William Wyler (Stati Uniti, 1968), con Omar Sharif e Barbara Streisand.

Pendulum di George Schaefer (Stati Uniti, 1968); *Bullit* di Peter Yates (Stati Uniti, 1968), con Steve McQuinn e Jacqueline Bisset.

corpo di ballo fisso, con tutte le spese organizzative che comporta, agisca così limitatamente? I due spettacoli approntati, perché il loro sfruttamento abbia un senso, dovrebbero avere nella stagione non meno di una trentina di repliche. E una volta allestiti, certi spettacoli, dovrebbero entrare in repertorio: cioè essere ripresi, nelle stagioni successive, con una certa continuità, accanto ai nuovi allestimenti. E quello che si è detto per i balletti vale anche per le opere. In tal modo i costi si ammortizzerebbero e il pubblico si troverebbe di fronte a programmi molto più vari ed articolati con ampia possibilità di scelte.

In sostanza, il Teatro dell'Opera deve funzionare ogni sera, alternando spettacoli nuovi con altri vecchi, ma validi. Una tale politica porterebbe ad un allargamento del pubblico e ad una riduzione dei prezzi, soprattutto se per certe opere popolari — che debbono sempre formare l'ossatura dei cartelloni — si facesse largo uso di cantanti giovani e di poche pretese, forniti dal Centro Sperimentale di Spoleto, dalle altre scuole o dai concorsi pubblici; se si avesse inoltre la ferma convinzione che scene, costumi e regie, salvo pochissime eccezioni, non possono dare valore ad una rappresentazione carente sul piano musicale e vocale e che le spese che comportano sono del tutto sproporzionate ai risultati ottenuti, ammesso che tali risultati esistano.

Basterebbe che un teatro avesse nel suo organico, a stipendi normali come avviene per esempio in TV, un regista, uno scenografo, un costumista ecc. che subito le spese per gli allestimenti verrebbero falcidiate con vantaggio dei bilanci e degli stessi spettacoli, senza che tutto ciò escludesse per casi veramente eccezionali il ricorso a personalità eccezionali del mondo dello spettacolo.

Tutto questo potrebbe comportare — e sarebbe beneficio non piccolo — come avviene in certi teatri stranieri, la formazione di complessi omogenei che restano a disposizione dei singoli teatri per l'intera stagione o ne seguono gli spostamenti in un ordinato scambio di rappresentazioni.

Al di là di queste prime e sommarie indicazioni quello che a noi sembra evidente è che s'impongono provvedimenti straordinari, basati su una certa fantasia operativa che tralasci le strade usuali e ne tenti delle nuove, senza paura di urtare suscettibilità, di rompere centri di potere o piccole camorre, togliendo al teatro operistico la sua « eccezionalità » e immergendolo di nuovo nel flusso della vita quotidiana. Non riusciamo a vedere, francamente, ostacoli insormontabili all'inizio di una qualche azione veramente innovatrice purché esista una precisa volontà di agire.

Si facciano pure incontri e dibattiti sull'argomento, si chieda la collaborazione di tutte le categorie interessate, si confrontino dialetticamente le idee, ma poi si agisca e ognuno si assuma le proprie responsabilità.

INCONTRO CON L'AUTORE

Jean-Marie Straub: contro i preconcetti di ogni genere che impediscono la conoscenza della realtà.

D.) *Mi dica cosa significa per lei il lavoro di regista.*

R.) Io credo che sia un lavoro sv se stessi che consiste essenzialmente nello sbarazzarsi dei *clichés* che si possono avere sulla realtà, nei rapporti con gli altri; un lavoro, insomma, che consiste nel distruggere dei *clichés,* per giungere ad una realtà nuda molto più ricca e tale da parlare da sola. Da quel momento, una volta fatta sparire ogni intènzione espressiva e quel diafram ma che sono i *clichés,* la realtà diventa dialettica perché è ritornata, come ho detto, nuda. Credo proprio che il lavoro del regista sia quello di distruggere tutti i *clichés* che ciascuno di noi ha sulla realtà, li ha il regista, li hanno gli spettatori.

D.) *Se ho ben capito, secondo lei l'impegno del regista è soprattutto quello di « togliere », piuttosto che « aggiungere » qualcosa alla storia da raccontare.*

R.) Sì. Infatti la « storia », con la « s » maiuscola o minuscola, deve parlare da sola nel contesto del film. Ciò che m'imbarazza di più nel film di Kluge [si tratta del Leone d'Oro '68, *Artisti sotto la tenda del circo: perplessi.* Straub fa questo esempio di impeto, come se manifesti un pensiero che lungamente lo ha tormentato. (n.d.r.)], dato che ha molte piccole intenzioni, è il fatto che è un film di un saggista, mentre credo che si debbano fare dei film di poeti, che facciano parlare la realtà. Ad esempio, allo opposto del film di Kluge, io pongo il film di Ophüls, anch'esso sul circo, *Lola Montès,* che porta molto più avanti il discorso sullo *show-business* di quanto non faccia il film di Kluge. Ophüls lascia infatti parlare il circo, gli impresari, gli artisti e i loro rapporti con i finanziatori, e tutto questo lo fa senza preoccuparsi di dare un significato a quanto rappresenta, ha lasciato parlare il circo e invece di esprimere il suo punto di vista, per esempio il suo rifiuto del circo o il suo disprezzo — come accade nel film di Kluge — dimostra in ogni caso che non ama il circo, ma però ne è affascinato. Vedendo il film di Ophuls ci si rende conto che è un film molto più violento sullo *show-business* di quanto lo possa essere un film con delle piccole intenzioni critiche.

D.) *Parliamo ora della trasposizione filmica di un testo letterario. Qual è la sua posizione rispetto all'autore?*

R.) Quando mi avvicino ad un romanzo cerco di scoprire ed eliminare innanzi tutto ogni *cliché*. I rapporti con gli autori sono in effetti un dialogo con me stesso. La mia è una posizione critica di fronte al testo che mi interessa solo quando contiene degli elementi, dei problemi che io mi sono già posto nella vita. Per esempio nel romanzo di Böll [si riferisce al romanzo « Billard um Halbzehn » di Heinrich Böll, da cui ha tratto il film *Nicht Versöhnt* (*Non riconciliati,* 1965). (n.d.r.)] vi sono appunto dei problemi che già mi ero posto prima di leggerlo. Fra gli altri, che cosa fosse successo in un tedesco che aveva fatto la guerra dalla prima all'ultima battaglia. E' la descrizione di una specie di criminale di guerra che aveva delle buone intenzioni, e quindi non è un criminale di guerra, ma è uscito distrutto dalla guerra che ha fatto. Nel personaggio di Schrella, per esempio, ho trasposto delle esperienze fatte da alcuni miei amici durante la guerra d'Algeria e sono tornati da quella guerra « rovinati » [in italiano (n.d.r.)]. Questi erano i problemi che ho trovato nel romanzo e che m'interessava portare sullo schermo, ma non per fare, come dicono i tedeschi, una « trasposizione letterale » del romanzo. Lo stesso personaggio di Schrella ha degli elementi autobiografici: ha abbandonato la sua patria, la Germania, nel 1934 e vi ritorna poi trovando molte cose cambiate, si pone delle domande sulle persone che rivede, ecc. ecc.. Nel mio primo film, invece, *Machorka-Muff* (1963), m'interessava la storia di Böll [si riferisce alla novella « Hauptstädtisches Journal » dello stesso H.B. (n.d.r.)] perché il riarmo tedesco — allora ero studente a Strasburgo — è stato per me una delle mie prime collere politiche. Infatti fino ad allora i tedeschi avevano avuto la fortuna di vivere nell'unico paese europeo senza un esercito, il primo dopo Napoleone. Hanno invece voluto riarmarsi, e ciò lo ritengo dannoso, perché per me un esercito vuol dire distruggere un paese politicamente, moralmente, economicamente. Ora la Germania, che aveva avuto la fortuna dal 1945 al 1950 di essersi completamente sbarazzata di queste cose, ha voluto invece fare come tutti gli altri, e ha ricominciato ad armarsi. Questo fatto è stato per me motivo di grande rincrescimento e di collera politica: qualche anno dopo ebbi occasione di leggere la novella di Böll, quella collera mi ritornò e mi diede il desiderio di fare un film.

D.) *Da questa sua risposta mi pare che l'argomento « rapporto fra autore del film e testo letterario » sia stato esaurientemene analizzato, e direi con grande semplicità e chiarezza. Vorrei ora chiederle qual è il suo atteggiamento nei confronti degli attori.*

R.) Nei miei film ho utilizzato indifferentemente attori di teatro e non attori. Ad esempio in *Machorka-Muff* il personaggio principale, quello di Erich von Machorka-Muff, è interpretato da Erch Kuby che è un giornalista, un saggista tedesco; mentre nel mio ultimo cortometraggio, *Il fidanzato, l'attrice e il ruffiano,* l'interpretazione è affidata a dei giovani attori di teatro. Quello che conta è il viso, il corpo. Io credo che il cineasta che vuole dare un'incarnazione al suo soggetto è obbligato ad essere « tomista », cioè per lui l'anima deve essere proprio la forma del corpo. Il regista deve cercare delle anime, che hanno naturalmente un corpo con una certa forma. Dopo

bisogna aiutare questi attori a sbarazzarsi di ogni *cliché* che possano avere sul personaggio da interpretare, e la cosa migliore sarebbe che non lo conoscessero per niente, ma lo scoprissero durante l'azione. Infatti il cinema per me è solo azione, e può consistere tanto nell'attraversare questa stanza, oppure nell'aprire una porta, o battere le palpebre; ma quando si battono le palpebre non si pensa ad esprimere qualcosa, si fa e basta. Così quando si recita un testo bisogna dirlo senza tutte le possibili idee che si possono avere su quel testo. La stessa cosa l'ha detta molto bene Renoir nel suo cortometraggio proiettato a Venezia quest'anno [S. si riferisce ad un film non diretto da Renoir, ma di cui Renoir è il protagonista, realizzato nel '68 e presentato l'anno scorso a Venezia alla XIX Mostra Internazionale del Documentario e alla XXIX Mostra cinematografica nell'ambito della retrospettiva dedicata al regista. Come dice il titolo stesso, *Direction d'acteurs,* è un saggio di come Renoir insegni a recitare una parte ad una giovane allieva (n.d.r.)], che ho visto con molto interesse perché la penso allo stesso modo. Bisogna aiutare gli attori a sbarazzarsi delle piccole idee, delle piccole intenzioni che essi hanno del personaggio, del testo, di quello che devono fare, perché dal momento in cui si sono dimenticati di loro stessi, delle loro buone o cattive abitudini, da quel momento il personaggio, per un effetto quasi vampiresco, incomincia ad esistere tramite loro. La stessa cosa succede a Leonhardt, l'interprete di Bach [il musicista Gustav Leonhardt in *Chronik der Anna Magdalena Bach,* 1967 (n.d.r.)] che ho lasciato essere Leonhardt, ma aiutandolo a sbarazzarsi di tutte le intenzioni che poteva avere. D'altra parte, occupato com'era a suonare, non aveva neppure la possibilità di pensare ad esprimersi. E mentre dirigeva o suonava le azioni musicali, lentamente s'immedesimava nella parte, tanto che era Bach che parlava attraverso lui. Per questo ritengo questo un film un poco « vampiresco ».

D.) *Prendiamo ora in esame, dopo la matrice letteraria e gli attori, gli specifici mezzi tecnici cinematografici: qual è il rapporto che lei attua con essi?*

R.) Senza dubbio l'utilizzazione dei mezzi tecnici è in funzione della storia che s'intende raccontare. Non si deve assumere la tecnica in senso assoluto, la « camera » non deve imbarazzare gli attori, ma bensì deve essere al loro servizio, e se un microfono o una « camera » disturbano un attore, occorre cambiarli e non certo si deve cambiare l'attore. Non bisogna che la tecnica, l'immagine, i movimenti delle apparecchiature costituiscano un paravento tra la storia e lo spettatore ma, al contrario, devono essere tali da diventare trasparenti e quindi farsi dimenticare. Altrimenti non si avrà più un film sul soggetto scelto, bensì un film con certe abitudini tecniche che si frappongono inevitabilmente, come ho detto, tra il soggetto e lo spettatore.

D.) *Quali sono i suoi rapporti con il pubblico?*

R.) Non si possono fare dei film senza pensare al pubblico. Truffaut ha detto una bella cosa: « Se io non pensassi al pubblico che vedrà i miei film, non avrei mai il coraggio di farli ». Infatti si deve talmente faticare — e non mi riferisco a quando uno gira, perché questo è un piacere, ma al periodo che precede, quando si deve cercare il denaro, lottare per poter lavorare liberamente —, questo è un tale lavoro che se non si pensa di fare un

regalo al pubblico, non si avrebbe il coraggio di lottare, di giungere al fondo... io non ci arriverei. Per quanto mi riguarda, le posso dire che io lotto parecchio perché penso che il pubblico, a cui faccio dono del mio film, sarà contento. Anzi io credo che più si ama il pubblico maggiore è l'impegno. Non si faranno così degli spettacoli superficiali, subito dimenticati, ma bensì dei film che cerchino di trasformare il pubblico, che rappresentino qualcosa di durevole e abbiano un significato per la loro vita.

D.) *In altre parole lei dice che il miglior modo per rispettare il pubblico è essere fedeli a se stessi.*

R.) Sicuro. I film fatti con il maggior impegno e la minor pietà verso se stessi sono i film che impressionano di più il pubblico.

D.) *I suoi film, però, hanno caratteristiche talmente desuete dallo spettacolo corrente, dall'educazione visiva che il pubblico ha avuto e continua ad avere dal cinema commerciale: non pensa che questo tipo di pubblico sia impreparato a comprenderli?*

R.) Sì, ma penso anche che il pubblico diventa sempre più corrotto, distrutto, dal cinema attuale. Se consideriamo, ad esempio, certi film del periodo muto — di Fritz Lang, Murnau, Lubitsch, Griffith — ci si rende conto che erano molto più difficili dei film che si possono fare oggi. Per esempio ho rivisto a Venezia un film di Griffith molto breve, di cinque minuti: ebbene è un film molto difficile. Ho rivisto poi, due anni dopo aver realizzato *Non riconciliati,* il vecchio *Doctor Mabuse* di Lang [1922 (n.d.r.)], ebbene è una storia molto più complicata, è un film molto più astratto e difficile. Certo per chi vede dei film deteriori, avvicinarsi a questi film è cosa difficile. Ma io credo che uno debba fare film per il paese in cui vive, e attualmente i miei film sono fatti per i tedeschi, perché sono in tedesco. Per un altro pubblico c'è dunque il muro della lingua, e dato che non è possibile doppiarli bisogna sottotitolarli, quindi la comunicazione non è diretta. Penso dunque che per i tedeschi il pubblico è un falso problema; è piuttosto un problema di distribuzione, di strutture sociali ed economiche che bisogna cambiare. Credo che se tutti i film nascessero uguali — ad esempio il mio *Non riconciliati* se fosse stato posto alla pari di un brutto film, oppure di uno migliore come *Giulietta degli spiriti,* che ha avuto in Germania molta pubblicità, ed è una pellicola più seducente perché è a colori e ha delle belle ragazze — se dunque *Non riconciliati* avesse avuto almeno un quarto della pubblicità che hanno avuto altri film, senza dubbio lo avrebbe potuto vedere più gente.

D.) *I suoi film sono usciti in regolare programmazione in Germania?*

R.) Sì: *Non riconciliati* è uscito tre settimane a Monaco, una settimana rispettivamente a Colonia, Berlino e Bonn, e poi ancora due giorni a Monaco. Ma lo scandalo sta nel fatto che questi film sono condannati ai cinémas d'art et d'essai, quelli che io chiamo « il ghetto » dei film d'arte, ove la gente non va. Bisognerebbe che questi film potessero passare in locali maggiori; certo andrebbero meno bene di *Giulietta degli spiriti,* ma in ogni caso li vedrebbero più persone.

D.) *E, mi dica, il film di Kluge* La ragazza senza storia, *com'è stato distribuito?*

R.) Il film di Kluge ha avuto più

occasioni, in quanto è stato distribuito dalla maggior casa di distribuzione tedesca, la Constantin Film che lo ha imposto al pubblico, e il film è andato. Indubbiamente è più seducente di *Non riconciliati,* ma se questo mio film avesse avuto la metà della pubblicità... Io credo che in Germania l'industria sia estremamente violenta, intollerante, e che abbia interesse a spingere quei certi film nei cinémas d'art et d'essai perché così siano visti dal minor numero possibile di persone.

D.) *Bisogna anche considerare che dall'epoca del cinema muto e degli autori da lei citati prima (Griffith, Murnau, ecc.) molte cose sono cambiate. Ad esempio c'è stata l'espansione del cinema hollywoodiano che si è imposto su tutti i mercati del mondo con i ben noti « generi » cinematografici, i quali hanno condizionato i gusti e la mentalità del pubblico. Quello del 1910-1920 era un pubblico nuovo, quasi vergine. Quindi per voi, autori contemporanei, il lavoro è reso più difficile in quanto dovete vincere questa stratificazione di schemi.*

R.) È vero. Ma non solo gli schemi estetici hollywoodiani, anche gli schemi di un sistema che rifiuta tutto ciò che rappresenta una minaccia per se stesso. Ogni buon film che va contro i *clichés,* che si muove fuori dai soliti sentieri battuti rappresenta una minaccia per l'industria.

D.) *Desidero ora farle una domanda che ho già posto, lo scorso settembre, a Venezia, a Jean Renoir: ritiene che vi sia stata un'evoluzione nel mestiere del regista dal tempo del muto ad oggi?*

R.) Un'evoluzione senza dubbio sì, ma non un taglio netto. I film che rappresentano qualcosa oggi, come quelli di Bertolucci, di Godard, cioè quelle opere che fanno progredire veramente il cinema, che vanno contro i *clichés* e sono opere di poesia, sono realmente inseriti in una tradizione che non è solo quella del cinema muto, la quale è, come ho già detto, molto astratta. Anche certi film americani, western e polizieschi, prodotti sia pure all'interno del sistema di Hollywood, sono purtuttavia dei film astratti, e non c'è rottura col giovane cinema. Ad esempio film come *Scarface* o *The Big Sleep,* o ancora i film di John Ford, sono film molto astratti, che sono già andati molto avanti rispetto ai film dei giovani autori odierni. E così pure i film di Dreyer, di Mizoguchi... uno poi è colpito da certi film di John Ford come per esempio il cortometraggio di circa quindici minuti *Civil War,* che insieme ad episodi di altri registi faceva parte del *kolossal* hollywoodiano *How the West Was Won* (*La conquista del West,* 1962). Un film molto bello che, sulla guerra civile americana batte tutti i film di sinistra fatti, ad esempio, sulla guerra civile spagnola come quello di Rossif, *Mourir a Madrid,* che non ha capito niente della guerra di Spagna: è questo un brutto film di guerra, e basta. I film di Mizoguchi, poi, sono dei film che accettano le cose come sono in senso marxista senza contraddizioni; così *Dies Irae* di Dreyer, che ho appena visto, è un film molto dialettico su un'epoca in cui si bruciavano ancora le streghe. Dreyer accetta le persone e le cose come sono, e pertanto ha realizzato un film molto più critico di quanto non avrebbe fatto se avesse mostrato delle caricature. Un altro esempio: *Liebelei* (1933) di Max Ophüls, è un film molto più duro sulla società guglielmina, tedesca dell'epoca, che non altri film con ambizioni critiche.

D.) *Pensa che sia determinante la funzione di una scuola per la formazione di un regista?*

R.) Non credo. Il pericolo di una scuola è lo stesso che incontra l'assistente di un regista, il quale invece di imparare cose nuove, senza pregiudizi, acquista sovente delle cattive abitudini. Penso piuttosto alle scuole di cinema come a seminari, ove si attui un dialogo tra professori e allievi. Anche per permettere a questi ultimi di realizzare il loro primo film, che il sistema di produzione capitalistico non permetterebbe di fare. Ma quello che si deve evitare è che gli allievi prendano delle cattive abitudini tecniche. In Germania la situazione è particolarmente terribile, e si dice spesso: « non si ha il diritto di fare questo... quest'altro non si è mai fatto... ». Tutti i film di Renoir sono belli perché Renoir ha sempre lavorato senza tener conto di come si dovessero fare tecnicamente, e così pure per quanto riguarda gli attori.

D.) *Vorrei ora conoscere il suo pensiero sul cosiddetto « giovane cinema tedesco ». La mia può sembrare una domanda retorica perché al Festival di Olbia, che ha ospitato l'anno scorso alcuni film di quel cinema, lei ha inviato un telegramma dal contenuto inequivocabile, che è bene riportare: «Voi avete sempre pensato che ciò sia qualcosa, ma io vi dico: non è altro che uno scandalo quanto voi qui vedete, è il vostro completo fallimento; è la vostra stupidità che viene qui ufficialmente dimostrata, la vostra pigrizia nel pensare e la vostra abiezione ». Penso però che questa sia una buona occasione per meglio chiarire il senso che lei dà a questa frase, desunta, mi pare, da uno scritto di Brecht, e che lei ha fatto sua.*

R.) Premetto che inviai quella frase ad Olbia — ove ero stato invitato, ma non potei recarmi — in un momento particolare. Ora la situazione in Germania è cambiata, e mi riferisco soprattutto al monopolio della Constantin Film che non ne vuole più sapere del « giovane cinema », e l'unico film che distribuirà sarà quello di Kluge, *Artisti sotto la tenda del circo: perplessi*. In Germania si dice che non esiste più un cinema tedesco, ma non è vero. Vi è stato invece un contributo determinante da parte di alcuni film fatti in Germania, maggiore di quello dato dal « giovane cinema », come ad esempio quello di Rossellini con *Angst* (*La paura,* 1954), che è un film sulla Germania, e ancor prima con *Germania anno zero* (1947), film vilipesi dalla critica e che hanno avuto un ben scarso successo di pubblico. Ma non solo, vi sono i film di Fritz Lang, come l'ultimo *Mabuse* (*Die Tausen Augen des Dr. Mabuse, Il diabolico Dr. M.,* 1960) e poi le sue due superproduzioni a colori, che però non sono « superproduzioni » nel senso deteriore del termine, ma bensì film quasi brechtiani, nonostante la loro origine, perché Lang ha lavorato senza lasciarsi corrompere dal denaro, e intendo riferirmi a *Der Tiger von Eschnapur* (*La tigre di Eschnapur*) e *Das Indische Grabmal* (*Il sepolcro indiano*) entrambi del 1959. E posso ancora citare *Lola Montès* (1955) di Max Ophüls, una co-produzione, ma anch'esso un film tedesco fatto sulla Germania. Si tratta di una rosa ristretta di film, però importanti, che purtroppo non sono riconosciuti tali dai giovani tedeschi, che dovrebbero invece vederli. Non sono stati neppure apprezzati dalla critica tedesca, che non ha saputo riconoscere la vera realtà di quei film. Da un lato dunque si andava dicendo che non esiste più un cinema tedesco,

misconoscendo le opere che ho citato, e dall'altro si andavano recuperando al cinema commerciale i primi tentativi, timidi e imperfetti, di alcuni giovani registi, ad opera soprattutto del monopolio della Constantin Film. Appunto a quell'epoca io inviai quel telegramma ad Olbia, ove sarei andato volentieri ma non mi fu possibile per ragioni personali, e dove avrei dovuto tenere una conferenza, appunto, sul « giovane cinema tedesco ». Ma io non volli farmi complice di quella tendenza industriale che aveva interesse a far credere che ci fosse un « giovane cinema tedesco », perché non è vero che esso esiste: ci sono degli autori, ed è tutto. Quel telegramma era una citazione da Bertolt Brecht che allora, nel 1919, era critico drammatico del *Der Volkswille*, organo del Partito socialdemocratico indipendente di Augusta (Baviera), la sua città natale, e faceva appunto riferimento alla situazione del teatro tedesco dell'epoca. In altre parole, se avessi tenuto la conferenza su quell'argomento — ma non ne sono capace —, avrei fatto una provocazione.

D.) *Qual è la differenza sostanziale che ravvisa tra il cinema tedesco successivo alla prima guerra mondiale e quello che si è avuto dopo il secondo conflitto mondiale?*

R.) Quel periodo, successivo alla prima guerra mondiale, è stato senza dubbio uno dei più fecondi per la storia del cinema ma, purtroppo, è stato interrotto nel 1933. Perché? La ragione è semplice: coloro che facevano quel cinema erano, per la maggior parte, ebrei, che furono scacciati determinando perciò la fine di quel cinema. Dopo la guerra poi, non rientrarono. Questa è una prima spiegazione. Un'altra la si può trovare tenendo presente che in un paese si sviluppa una cinematografia nazionale, viva ed originale, quando quel paese si libera dall'oppressione. Ora, in Germania, c'è stata solo una « piccola liberazione », perché i tedeschi non si sono liberati da se stessi dal nazismo, ma bensì lo sono stati dall'esterno, la liberazione è stata importata. Ciò che ha determinato l'importanza del cinema italiano dopo la guerra, il periodo neorealista (mi riferisco soprattutto ai film di Rossellini, gli altri sono meno neorealisti), è stato appunto il fatto che l'Italia ha contribuito alla sua liberazione. Sono queste delle ragioni politiche e sociologiche. In Germania, invece, questo non c'è stato; e poi i Lang, i Lubitsch, i Murnau — cioè i registi ebrei emigrati nel '33 — non rientrarono alla fine della guerra. Murnau era morto, gli altri due continuarono a lavorare allo estero. Questi registi — e non bisogna dimenticare anche i loro produttori — fecero, dopo la prima guerra mondiale, dei buoni film perché avevano il senso del concreto, una qualità che considero una deficienza molto grave per la maggioranza degli intellettuali tedeschi. Per un cineasta la verità è sempre concreta, lo aveva già detto Brecht per quanto riguarda il teatro; per il cinema è ancora più vero.

D.) *Il fatto che i suoi film sono costruiti in modo da non cedere mai ad una pur minima tentazione d'espressione — intendo riferirmi alle concessioni al racconto nel senso tradizionale, soprattutto per quanto riguarda il comportamento degli attori — non pensa che inaridisca troppo l'impianto narrativo?*

R.) Questo si può dire se s'intende rifiutare questi film. Ma ritengo che ci siano diversi autori altrettanto — se non più — « aridi » di me. Per esem-

pio l'attore è più se stesso se non sa di esprimersi, perché se lo sapesse e lo facesse coscientemente, non esprimerebbe che qualcosa di esteriore a se stesso. Infatti se ci dovessimo fermare ad un fatto espressivo di natura psicologica, si limiterebbe la realtà: la psicologia è qualcosa di molto limitato. Ritengo infatti che le origini delle cose umane, siano più numerose di quelle limitate alla sfera psicologica. Se si lasciasse un attore perdersi nella psicologia, lo si sradicherebbe socialmente. Prenda ad esempio Mizoguchi: ebbene è ben più « arido » di me, e infatti realizza film più dialettici e, direi, marxisti. Nella misura in cui s'impedisce agli attori di sommergersi nella psicologia, o di scavarvi dentro, si dimostra che la realtà dei loro personaggi è molto più ricca della psicologia stessa. La psicologia allo stato puro non esiste, ed è appunto il fatto che io cerco di evitarla, che provoca quella sensazione di aridità che lei dice. In effetti, quell'aridità non è che apparente: per esempio *Non riconciliati,* visto da vicino, è una specie di western e allo stesso tempo una commedia; se guardiamo invece il *Bach,* ci si accorge che è un film molto ironico e così pure un film di vampiri; *Machorka-Muff* è un film poliziesco. In quest'ultimo film, ad esempio, se avessi lasciato all'attore che interpretava la parte del generale la facoltà di esprimere la psicologia di un generale, avrei fatto una caricatura. Un generale non esiste in senso assoluto, sarà pur sempre un borghese, un cittadino come me e lei, uno che porta un'uniforme, un semplice mortale, un uomo che fa il mestiere di uccidere, e tutto questo insieme. Se l'attore, lei mi capisce, esprime solo « il generale », allora non farei un film su un militare, ma su un militarista, ed è qui che si cadrebbe nel *clichés,* ciò che, appunto, io intendo distruggere. Mi rendo conto che per voi sia difficile comprendere i miei film perché c'è l'ostacolo della lingua, e comprendere il testo è fondamentale. Già Renoir diceva che nel cinema i testi non sono mai abbastanza buoni, ed infatti io amo molto i film di Bertolucci perché hanno dei testi ottimi, come in Godard. Ma sono importanti anche i rumori, il suono in generale. Penso poi che l'importanza di Bertolucci nell'ambito stesso del giovane cinema italiano è il fatto che gira in presa diretta; si ha così un suono più ricco, più realista, più poetico.

D.) *Si sente più partecipe della cultura francese o di quella tedesca?*

R.) La mia educazione è di origine francese, ho sempre sentito e parlato quella lingua, fino a che i tedeschi sono giunti a Metz e hanno proibito di parlare francese [J.-M. S. è nato a Metz (Lorena) nel 1933. La sua regione e l'Alsazia vennero incorporate nel « Reich » nel 1940 (n.d.r.)]. Allora ho dovuto imparare il tedesco, ma per forza, e poi l'ho dimenticato per recuperarlo poi quando mi sono impegnato in questi film. Come studente poi, la mia è stata un'educazione letteraria francese. La cultura tedesca è per me un fatto di sovrapposizione da quando vivo in Germania, cioè dal 1958. Il mio radicarmi nel mondo tedesco è più un problema, dunque, di vita quotidiana, direi politico, che non un fatto culturale.

(L'incontro con Jean-Marie Straub è avvenuto in Roma alla fine del 1968 a cura di Nedo Ivaldi).

A PROPOSITO DI UN DIBATTITO

di Guido Bezzola

Si è riaperto un discorso ormai annoso, che si ripresenta periodicamente: quello sul futuro del cinema, quello sulla morte della narrativa. Abbiamo letto i risultati di interviste e dibattiti, si sono potute esaminare le opinioni di critici, registi, autori, e alla fine — come era prevedibile — tutto è rimasto più o meno come prima. Con una differenza però, la constatazione della realtà di una crisi profonda, che può non essere avvertita a determinati livelli, ma che è ormai palese a chi di cinema e di lettere ha una consuetudine che è al di là del mero dilettantismo.

In ambedue i casi — cinema e romanzo — la crisi investe proprio il nucleo centrale delle due forme d'espressione, vale a dire il racconto. Riesce sempre più difficile raccontare certe cose in un certo modo, o per lo meno riesce difficile farlo credendoci, cercando per tale via di raggiungere risultati propriamente artistici e non grosso modo artigianali. Perché?

Già qualche anno fa, in altri scritti miei (e chiedo perdono dello sfoggio di vanità) mi era capitato di prevedere una cosa del genere. Avevo visto e recensito I pugni in tasca *ed era facile capire che film del genere nascevano da un atteggiamento completamente diverso da quello tradizionale. Anche senza l'intervento del gruppo '63, nelle lettere avveniva qualcosa di analogo, nonostante il grande ininterrotto flusso di novità narrative italiane che certi editori soprattutto riversavano sul nostro pubblico. Si additavano e si additano parecchie cause pratiche di tale mutamento: la televisione soprattutto, il nuovo modo di vita, il nuovo stile giornalistico e così via.*

*Ora, è chiaro che la nuova maniera di fare i quotidiani e i periodici, la quale più o meno lentamente si fa strada anche in Italia, dove quasi tutti i giornali sono tecnicamente più conservatori dell'*Osservatore Romano, *ha scosso molte convinzioni. Articoli brevi, pieni di fatti, di riferimenti a persone precise, controllati sul posto, svuotati dei gonfiori e delle zeppe: provi chi ne ha voglia a prendere uno dei massimi quotidiani nazionali e, da una pagina sola, a tagliare le cose inutili. Gli capiterà come a quel signore di un raccontino di Zavattini che, colto da malore in un caffè, comincia a vomitare lettere e parole, tanto da farne in terra un mucchietto, alfine pietosamente coperto di segatura da un cameriere. Certe cose sono nell'aria, la gente si annoia, non è che voglia solo immagini — le immagini possono essere altrettanto stucchevoli quanto le frasi non necessarie — ma vuole parole chiare e possibilmente precise, col minimo d'intervento da parte dello scrittore. Sotto tale aspetto,* Panorama

a me sembra un'ottima rivista, anche se la formula non è nuova nel mondo: la leggo volentieri, ci imparo e, con L'Espresso, *mi dà un quadro non solo interessante ma soddisfacente di quel che mi interessa sapere (anche se* L'Espresso *ogni tanto divaga in cerca di « colore »). Se vogliamo fare un altro esempio, i resoconti pubblicati da* Il Giorno *sul processo del Vajont sono irriconoscibili nei confronti di quelli degli altri quotidiani e non solo per la polemica o il leggero sapore scandalistico, ma perché sono realmente più interessanti.*

Oggi viviamo in un mondo che è sempre più influenzato dalla notizia rapida, dove anche i commenti devono assumere forma di notizia, non di solenne messaggio da una chissà quale cattedra: la nostra televisione non è certo un modello di modernità e di spregiudicatezza, ma ciò che importa è il mezzo. Il mezzo televisivo ci abitua ai trenta minuti di telegiornale, all'ascolto discontinuo, spesso frettoloso, ci nega la possibilità della lettura distesa e meditata, propria un tempo delle élites *che leggevano il giornale. Quindi, poche notizie grosse o presentate come tali, poche parole, molte immagini utili se appena possibile: con tutto il rispetto, il nostro telegiornale è ancora all'infanzia dell'arte, e ci ammannisce ancora troppe cartine o facce di commentatori; eppure è riuscito a mettere in difficoltà una buona parte del giornalismo tradizionale.*

Per il cinema è avvenuta una cosa analoga: gli spettacoli televisivi, brevi e non circondati dall'alone di sacralità della sala buia in cui bisogna recarsi apposta, il piccolo schermo che non consente campi lunghissimi, scene di massa, che per ora tra noi ignora il colore, hanno posto una serie di problemi nuovi. Occorre frantumare la struttura del film così come esso è tradizionalmente concepito, passare a qualcosa di nuovo dal punto di vista tecnico — molti stacchi, inserimento di commenti durante l'azione, possibilmente meno parole, poca gente in scena. Si passa insomma, senza volerno, a quel « cinema da camera » che fu auspicato in Germania tanti anni fa e che può rinascere ora, sia pure sotto forme diversissime.

Sia nel romanzo, sia nel film la crisi del racconto non è tanto crisi del racconto in sé, che non può a rigor di logica sussistere, quanto crisi delle convenzioni del racconto. Bene o male, noi abbiamo del romanzo un'idea che è ancora ottocentesca, con un principio un mezzo un fine, e analogamente ci comportiamo nei confronti del cinema. Forse non avremo sempre il coraggio di dirlo, ma « come finisce? » « finisce bene o male? » è una domanda che continuiamo a farci (ed è chiaro che il « finire » ha qui un significato di pura convenzione). Volere o no, non siamo ancora usciti da regole severe forse più delle famose leggi pseudoaristoteliche sulle tre unità della tragedia, e inconsciamente tentiamo di applicare schemi absoleti a fatti umani prima che intellettuali, che oramai ci sono scoppiati da tempo in mano. Non è che a parole questo stato di cose non sia riconosciuto: è la traduzione in opera che ci lascia perplessi, e fa parlare di morte del cinema, come se la morte non fosse la trasformazione, come se il nostro imputridimento, una volta morti, visto dalla parte dei vermi non fosse un ottimo, splendido affare, una ragione nuova di vita. Sono morti artisticamente un certo tipo di cinema, un certo tipo di romanzo, legati senza volerlo a tradizioni boulevardières *da tempo arcidefunte, e che possono riconoscersi ancora in opere apparentemente « impegnate »: non per questo dovremo dire che siano morte la parola, l'immagine, o la parola e l'immagine insieme.*

Uno dei rischi grossi che si corrono, a questo punto, è di sostituire regole nuove alle vecchie, creare una retorica, una poetica « moderna » altrettanto falsa quanto l'antica. Direi invece che convenga fissare alcuni punti, dire con Montale che sappiamo ciò che non *siamo, ciò che* non *vogliamo, e di lì muoversi. Pericoli e tentazioni si possono incontrare a bizzeffe, dalla falsa intelligenza alla falsa modernità (non dimentichiamo che oggi girare un film tecnicamente e grammaticalmente corretto secondo il* new look *è facilissimo: più difficile fare un buon film alla vecchia maniera), ma i risultati dovrebbero esserci ugualmente, soprattutto pensando al film come a un'opera frammentaria, costretta nel giro dei novanta o cento minuti da ragioni squisitamente pratiche, ma in realtà assai più agevole a farsi e più facile da compiere se conclusa nell'ambito dei quaranta minuti (come un telefilm, appunto). E non mi meraviglierei se tornassero di moda i film a episodi, strutturati in un modo diverso, ad esempio due « capitoli » per film: non si tratta di una regola esterna, ma del fatto che sarà sempre più difficile tenere impegnata per un tempo maggiore l'attenzione dello spettatore, specie se i temi propostigli sono di qualche profondità.*

Naturalmente, questo non significa la sparizione completa della narrativa e dei film di tipo tradizionale: esiste un'industria, la quale produce beni di consumo adatti alla richiesta, siano essi i romanzi di Angelica o i grossi westerns o i musicals. Non solo, ma capita ogni tanto che opere apparentemente minori, e che certamente non saranno mai grandi, ci diano una soddisfazione — forse non solo epidermica — più completa che non altre, in partenza ben più impegnate. A costo di sembrare eretico, dirò che il modesto Riusciranno i nostri eroi ecc. ecc. *mi è parso molto più riuscito e più interessante che non* L'Alibi *e* Cuore di mamma, *proprio per la maggiore umiltà e le minori pretese, col risultato che, alla fine, si passavano per buone al primo cose che erano in realtà debolucce: per gli altri due, correva invece l'obbligo di rammentare agli autori che quando si vuole volare alto e veloce occorre il jet e non una bicicletta munita di ali di tela. E non direi lo stesso per* Dillinger è morto, *dove una « storia » nuova e interessante si spiega con un ritmo impeccabile, in una serie di risultati pienamente positivi (nella speranza che Ferreri non si monti ulteriormente la testa). In fondo, anche in* Dillinger è morto *abbiamo un « racconto », ma liberazione dalle convenzioni di ogni genere e tendenza vi è avanzatissima ed è assente l'insopportabile presunzione pedagogica di coloro che a tutti i costi vogliono sottolineare la loro bravura, strafacendo e dimenticando gli assunti primi che li hanno indotti al lavoro.*

Le previsioni per il futuro sono sempre difficilissime, anche se in questo campo non è impossibile indicare alcune più probabili linee di evoluzione. Credo quindi che avremo sempre più spesso il caso di autori e registi legati ad una sola opera, in cui esauriscano tutto quello che hanno da dire, bruciano la loro carica, che per la natura stessa del mondo d'oggi e della cultura odierna non può avere grande durata né grande profondità, pure interessandoci — e molto — nell'istante in cui il messaggio stesso viene ricevuto. La brevità è caratteristica di quel che facciamo, brevità nel tempo e nelle penetrazione, pur compensata dalla vastità della diffusione. In compenso se dimenticheremo presto i nomi dei singoli, avremo tante opere da esaminare, tanti punti di vista da studiare, tante istanze da accogliere o da rifiutare, riflettendo così l'infinita

*varietà e l'incessante mutare di ciò che ci circonda, e che procede divorandosi con una rapidità sempre maggiore. Molti nomi spariranno, qualcuno sopravviverà, continuerà a lavorare nell'artigianato, pochissimi sapranno ripetere o prima o poi l'*exploit *iniziale (non al secondo film o libro però, ma più avanti); comunque, anche la loro vita artistica sarà breve, mai più di otto-dieci anni, e si ridurrà ancora. Può sembrare un panorama triste, ma io non la vedo così: l'importante è che ci sia gente che pensi, che scriva, che faccia film, che ci dica qualcosa. Il numero non conta, ciò che conta è la direzione in cui muoversi, la qualità generale del coro, non la singola voce; e oggi, pur nell'individualismo estremo delle singole esperienze, mi sembra di poter dire che andiamo sempre più verso un'arte corale.*

IL FESTIVAL DEI POPOLI SEMPRE PIU' VERSO LA CRONACA

di Sergio Frosali

Scrive il segretario generale del Festival dei Popoli, Ugo Zilletti, nella sua presentazione alla decima edizione della rassegna fiorentina, che il documentario « si è fatto sempre più... strumento di rilevazione immediata e di intervento ». Questa affermazione di tendenza caratterizza gli indirizzi attuali del Festival e la sua evoluzione rispetto al passato. Documentari « di intervento » sono quelli che subordinano la capillare indagine sulla realtà sociale, l'individuazione dei motivi conduttori di una determinata società, all'uso di questi motivi e nozioni, o di altri più immediatamente rilevati, per influire nel dibattito ideologico contemporaneo, prendere posizione nell'attualità, riaffermare la propria presenza negli schieramenti.

Non sarà male insistere sulla differenza tra queste « due culture » del documentario, che è poi quella che caratterizza il passaggio fra le vecchie edizioni del Festival dei Popoli e l'ultima. Negli anni trascorsi non esistevano argomenti veramente privilegiati per i documentari del Festival. Un'indagine condotta in un istituto psichiatrico, o uno studio metodologicamente approfondito su una comunità primitiva, incommensurabilmente distante dai problemi dell'esistenza attuale, potevano essere i punti salienti del Festival. Nella scelta delle opere si badava all'approfondimento dei temi sotto la duplice veste scientifica (come metodologia più o meno rigorosa della ricerca) e cinematografica (come uso dei mezzi propri del cinema per tradurre in linguaggio appropriato i risultati di quella ricerca: la quale, d'altra parte, non doveva neanche concepirsi « fuori » del cinema, cioè con la macchina da presa come testimone anonimo e passivo, non partecipante).

La diagnosi di Zilletti indica invece, tradotta fuori del linguaggio burocratico, l'intenzione di portarsi sul terreno dell'informazione cronachistica. « Rilevazione immediata » vuol dire abbandono della decantazione della materia e dell'approfondimento dei metodi (cinematografici e scientifici) d'indagine; documentari « di intervento » sono quelli che prendono posizione « pro o contro » qualcosa, cioè assumendo prevalentemente una funzione che in senso lato possiamo considerare politica.

La decima edizione del Festival dei Popoli (che nel frattempo aveva abbandonato la dizione di « rassegna del film sociologico ed etnografico », per assumere quella di « rassegna del film di documentazione sociale ») marca sensibilmente il passaggio dall'etica dell'indagine all'etica della cronaca impe-

gnata; o aggiornata. Il primo risultato è che i documentari prescelti dalla commissione di selezione (Luciano Cavalli, Filippo M. De Sanctis, Guido Fink, Giovanni Klaus Koenig) si allineano prevalentemente intorno ai grandi temi dell'attualità: la contestazione universitaria, la contestazione all'interno della chiesa cattolica, le rivendicazioni operaie, l'opposizione al conflitto del Vietnam, la guerriglia sia nel Medio Oriente che nell'America latina). Più a margine alcuni esemplari di cinema etnografico e, nei cortometraggi di Mario Carbone e Luigi Di Gianni, sguardi all'Italia arcaica.

Questo per quanto riguarda i temi, e i modi d'indagine, prevalenti nella sezione cosiddetta dei « film in rassegna ». Ossia nel programma principale seguito dalla maggior parte del pubblico e dei giornalisti, quello che un tempo includeva i film « in concorso » soggetti al verdetto della giuria. Abolita quest'anno la giuria, la sezione è rimasta sotto altro nome, ma sempre privilegiata rispetto a quella « monografica », una specie di informativa destinata ad essere seguita da minor pubblico e a venir solitamente trascurata dalla stampa.

Ed è accaduto che, mentre negli anni scorsi la « monografica » raggruppava le opere di scarto, polarizzate intorno a temi specifici, quest'anno la situazione si è rovesciata: è stato in essa che si sono potute rinvenire alcuni dei documentari che, al lume dei criteri di valutazione degli anni passati, ossia di criteri classici, avrebbero potuto apparire più stimolanti: meno legati alla contingenza che riempie le prime pagine dei giornali, più vicini ai motivi segreti del cinema come rivelazione della realtà nascosta.

Per riassumere un primo giudizio generico, diremo che quest'anno abbiamo avuto una sezione « in rassegna » di film a carattere giornalistico, su argomenti che « fanno notizia »: ed è apparsa chiara negli organizzatori la manovra per prevenire ogni possibilità di scavalcamento cioè per svuotare eventuali contestazioni. Che poi un'irruzione di studenti, ma assai blanda, ci sia stata, e che la direzione abbia precipitosamente colto l'occasione per chiudere il Festival in anticipo, e quindi riaprirlo due settimane più tardi senza rumore e in sordina, indica probabilmente solo l'esistenza di tensioni interne al comitato direttivo, per cui la linea di cui si è detto era sentita dagli organizzatori, e dai finanziatori, come una possibilità-limite, o come un'operazione opportunistica (*).

* * *

La situazione del documentario sociale è ormai attestata su una tecnica standard che tende ad ingrigirsi piuttosto che evolversi. Acquisite le nuove maneggevoli tecniche della registrazione audiovisiva, tutti fanno interviste, tutti lavorano di cronaca dentro gli accadimenti. E' un mestiere che si livella sui modelli proposti dalle esigenze televisive. Il «cinema-verità » prima è diventato « cinema-diretto », poi, praticamente, cinegiornale. Il mezzo cinematografico, divenuto estremamente sensibile e mobile, è onnipresente. Ma sembra che tale onnipresenza basti a dispensarlo, per il fatto di esserci, dall'esigenza

(*) La prima parte del Festival dei Popoli ha avuto luogo dal 24 al 28 febbraio; la seconda parte dal 17 al 27 marzo.

di approfondire ed esprimere i significati di ciò che registra con grigia anonimità.

Ci si consenta un'osservazione paradossale. Il fotografo, che come il cinedocumentarista lavora dentro la realtà, è costretto dalla minore capacità d'informazione del suo mezzo (che non coglie la parola e della realtà dà una immagine immobilizzata) a cercare nel fotogramma fisso il tipico e il significativo (ecco, per esempio, gli splendidi album di Avedon). Il cineasta, invece, proprio per la ridondanza informativa del suo mezzo, si affida tutto alla tecnica e rinunzia in generale alla ricerca. Ecco il perché della piattezza di ciò che si è visto al Festival dei Popoli. Le cineprese ormai ronzano ovunque, i microfoni registrano tutto quello che si dice, l'informazione rispetto al passato è moltiplicata per cento, ma si tratta di un'informazione pletorica, più quantitativa che qualitativa, che accumula invece di scegliere.

È questa, giustamente, l'etica della televisione: fornire la maggior quantità possibile di materiale informativo. Ma l'etica di un festival, sia pure nutrito in gran parte con film televisivi, dovrebbe essere diversa: offrire una scelta essenziale di opere esemplari, ciascuna provvista di una carica particolarmente elevata di informazione per unità di tempo o di spazio.

Se la teoria dell'informazione governa, e non potrebbe essere altrimenti, questo genere della cinematografia (e della televisione), è ovvio che un festival si ponga il problema della qualità, della densità e della profondità d'informazione. Quando tali condizioni siano raggiunte, il prodotto assumerà anche le caratteristiche dell'opera estetica, e non per un estetismo sovrapposto ma per una più ricca e articolata strutturazione interiore dell'opera che ne farà anche uno specchio più lucido del mondo esterno.

Inoltre, mentre il documentario banale registra un lato di una determinata realtà astraendola dal resto, ossia svolge un lavoro particolaristico e settoriale, il documentario importante che prende le mosse da quel particolare settore non lo isola dal resto ma lo riimmerge continuamente nella realtà più vasta. Insomma, il film mediocre è strettamente monografico; quello non mediocre obbedisce, magari intuitivamente e non programmaticamente, a una visione strutturalista della società, e comunque dell'oggetto di cui si occupa.

Sono, tutte queste, riflessioni che venivano alla mente assistendo alla proiezione dei film del Festival dei Popoli. Ogni documentario più o meno le sostanziava: pochissimi per darci la soddisfazione di veder verificate le nostre attese (l'alta carica di informazione per unità di misura, oppure una visione strutturalista e non particolaristica della realtà presa in esame); la maggioranza invece per risospingerci nel magma dell'inessenzialità, della ridondanza non significativa, del settorialismo che non riesce a esprimere neppure per brevi lampi una società intesa come tutto organico.

* * *

Difficile è passare, a proposito del Festival dei Popoli, dal discorso generale a quello particolare sui singoli film, proprio perché essi hanno meno significato in se stessi, come opere in qualche modo concluse, che come portavoce di un modo ormai livellato di documentare. Il discorso è naturalmente diverso per quei lungometraggi che sono stati ospitati a Firenze solo

per una generica consonanza col tema della rassegna: il già conosciuto, e bellissimo, *Tell Me Lies* di Peter Brook e l'altro film « affabulato » di Valentino Orsini *I dannati della terra.* Quest'ultimo è la confessione semi-autobiografica, onesta ma confusa, di un intellettuale di sinistra legato al partito comunista da un ambivalente amore-ribellione; ma l'autenticità quasi eccessiva dell'abbandono confluisce stranamente in un sovraccarico di estetismo. Valentino Orsini finisce senza volere col coinvolgere in un'atmosfera stranamente post-dannunziana anche il tema antirazziale che gli sta evidentemente molto a cuore.

Quanto ai documentari, stralciamo qualche appunto dal taccuino giornaliero delle proiezioni.

Thumbs down di Gordon Quinn e Gerald Temaner (Stati Uniti) ci intrattiene per quasi due ore sull'attività di un gruppo giovanile che attua all'interno di una parrocchia di Chicago una timida contestazione cattolica, qualcosa di molto meno consapevole di ciò che si fa da noi all'Isolotto e nei « gruppi spontanei ». Un'immagine della sinistra cattolica americana esce ugualmente dal film, ma a prezzo di quanti accumuli e lungaggini.

Numerosi i film dedicati alla contestazione universitaria. Il più razionale e completo è forse quello girato all'Université Libre di Bruxelles da una vecchia conoscenza del Festival dei Popoli, Luc De Heusch, professore universitario in quell'ateneo: *Libre examen 1968.* È un film onesto, documentato, informato, relativamente breve rispetto alle consuetudini di questo Festival: un'ora. Più barricadiero e ambizioso, liricizzante e massimalista *I fatti del maggio*, girato a Parigi a cura degli Etats Généraux du Cinéma durante la primavera studentesca e operaia francese.

Inferiore alla sua reputazione Chris Marker in *A bientot j'espère,* illustrazione delle rivendicazioni sociali degli operai della Erodiaceta a Besançon. Un altro nome noto al festival: il canadese Fernand Dansereau. Suo è il film *Saint Jerome*, circostanziata inchiesta sulle prospettive urbanistiche e socio-economiche di una città-satellite di Montreal. Ma la scuola canadese, anni fa all'avanguardia di questo genere di produzione, segna il passo, limitandosi a sbocconcellare la riserva delle novità allora acquisite per svolgere un discorso onesto, esatto, informato, ma basato anch'esso più sull'accumulo che sulla sintesi (due ore).

In the Year of the Pig di Emile De Antonio, basato su interviste a protagonisti ed osservatori della politica americana degli ultimi anni, ripercorre le tappe che hanno portato all'*escalation* in Vietnam, chiamando in causa i responsabili della Casa Bianca, del Pentagono e del Congresso, attraverso un dossier oggettivo e metodico.

Tra i film delle « monografiche », qualche titolo da ripescare. *Jonas* di Gideon Bachman è un ritratto del caposcuola del cinema *underground,* Jonas Mekas, condotto all'insegna di quella chiave biografica che è la simpatia.

Assai interessante, nonostante il linguaggio medio, per l'accuratezza delle analisi, è *Still a Brothers: inside the Negro Middle Class* di William Greaves. Si tratta di un'indagine circostanziata sulla borghesia negra americana, quella che ha rotto praticamente i ponti con i fratelli del ghetto, si spiana i capelli e s'illude di arrivare a integrarsi facendo di tutto per imitare i bianchi. Con

molta discrezione, e senza parere, Greaves si schiera più dalla parte di Malcolm X e di quanti altri hanno detto che l'avvenire degli afroamericani sta nella loro rigida coscienza di classe che non dalla parte dell'integrazionismo di Luther King. Mediocre ma allucinante, per restare in argomento, il cortometraggio americano *Black Panther,* prodotto da Newsreel, che ci trasferisce in uno dei covi rivoluzionari dove si sogna l'avvento del « potere nero ».

Quanta grazia e quanto spirito per contrasto, in *Chiefs* di quel maestro che è Richard Leacock! Il quale è riuscito, non si sa con quale pretesto, a farsi accreditare come cineasta ufficiale in un raduno di duemila ispettori della polizia americana alle Hawai. Naturalmente per farvi sopra dell'ironia. Leacock è uno dei pochi che non si sia lasciato massificare dalla tecnica media, ma continua a usare la macchina da presa come una stilografica estrosa e corrosiva.

Resta da accennare, in questa panoramica, a due film tra i più interessanti visti a Firenze (nella « monografica » del 27 febbraio dedicata ai « giovani del dissenso »): *Last Summer Won't happen* di Peter Gessner e Tom Hurwitz e *Kid Sentiment* di Jacques Godbout.

Il primo dedica ottanta minuti agli hippies di New York. Ma i registi non si sono evidentemente limitati a svolgere un compito di informazione professionale, restando al di qua di quel muro che è la macchina da presa: riusciti a farsi assimilare, essi e i loro apparecchi, si sono trovati « dentro » l'ambiente, ricreando così quella condizione necessaria che fu agli esordi la conditio sine qua non del cinéma-vérité. La prolissità qui è un modo di stare nella realtà descritta, di seguirne le sinuosità e gli imprevisti. E i lunghi discorsi attraverso i quali gli hippies, dialogando fra di loro, magari sotto l'influsso della droga, socraticamente mettono a punto i princìpi del movimento, ci trasmettono quell'« hic et nunc » che solitamente la presenza di una camera basta a dissolvere.

Kid Sentiment è un film che, pur nell'aspetto vivace e giocoso, magari leggero e apparentemente spettacolare, rispetta anch'esso la deontologia e la problematica del cinema di ricerca sulla realtà. L'intento ricorda quello di Alberto Caldana per *I ragazzi che si amano* di qualche anno fa: giovani che davanti alla macchina da presa accettano di rivivere se stessi, essendo nello stesso tempo coscientemente degli attori, per esprimere la realtà erotica della loro generazione. Non un testo da seguire, dunque, ma situazioni da concordare col regista in un continuo confronto di idee. Senonché, dopo la prima metà del film, i giovani interpreti-coautori scoprono le carte dichiarandosi scontenti dell'opera perché forzati dal regista, esprimono le loro ragioni davanti alla macchina, e riprendono la narrazione da un diverso punto di vista.

C'è in tutto questo un certo pirandellismo di riporto (i quattro ragazzi del film sono a modo loro altrettanti personaggi in cerca d'autore, che però contestano il loro autore), e c'è anche un sospetto di mistificazione. Ma realtà e falsità, autenticità e narcisismo si integrano in un sottile multiplo gioco di specchio che dà a *Kid Sentiment* la sua principale attrattiva. Jacques Godbout, l'autore, è uno dei migliori cineasti della scuola canadese, e di quei pochi che restano legati alla problematica della ricerca sull'uomo attraverso la specifica ricerca cinematografica, anche se a momenti sconfina nella neo-commedia.

Premessa al bando di partecipazione e Regolamento della X edizione del Festival dei Popoli

Il Festival dei Popoli si è dato, alle soglie della sua X edizione, una regolamentazione nuova fondata e resa possibile dalla piattaforma di esigenze critiche, di spinta ad una vasta e libera partecipazione e di più avanzato dibattito politico-culturale, che è venuta maturando in questo ultimo anno.

Si è tenuto ferma, come ambito di lavoro del Festival, la esplorazione della condizione e dei problemi dell'uomo, attraverso forme anche assai varie di documentazione audiovisiva. Noi riteniamo che questo filone, che ha costituito sin dall'inizio la direttrice specifica e la caratterizzazione del Festival nell'ambito delle rassegne cinematografiche, possa costituire un importante strumento di stimolo alla riflessione critica sulle situazioni e alla presa di coscienza degli uomini, intesi non solo come oggetto di studio ma come soggetti di tensione al cambiamento nel quadro dei processi e delle lotte di liberazione e autodeterminazione dei popoli.

Per quanto concerne in particolare le modalità di partecipazione e il regolamento, le innovazioni, maturate attraverso un approfondito vaglio critico collegiale, concernono tutti i punti fondamentali del precedente regolamento e si traducono non in casuali ritocchi, bensì in una reale complessiva riforma secondo coerenza.

I nodi fondamentali affrontati sono quelli del reperimento, della selezione, della valutazione dei film, della presentazione dei film al pubblico.

I. D'ora innanzi il reperimento si svolgerà sotto la direzione e la responsabilità di un organo collegiale, che è istituzionalmente disponibile alle più ampie segnalazioni di organizzazioni o di gruppi, nonché a quelle dei singoli, che sono invitati a collaborare affinché le possibilità di iscrizione al Festival si estendano nel concreto fino a raggiungere il massimo livello.

II. La commissione di selezione debitamente ampliata accerterà la pertinenza dei film alla tematica della manifestazione e ne deciderà l'ammissione alla rassegna: essa opererà con un regolamento interno e la sua relazione finale, motivata, sarà resa pubblica prima dello svolgimento della manifestazione.

III. Abolita la giuria viene eliminato il logoro sistema dei premi e la logica competitiva che vi sta alla base. Unica valutazione, che si traduce nella semplice ammissione alla rassegna, è quella autonomamente e ufficialmente operata dal Festival attraverso la commissione di selezione. Pertanto l'ammissione alla rassegna costituisce il risultato massimo cui il film perviene, risultato a cui viene assicurata adeguata diffusione, accompagnato da un pubblico attestato di partecipazione.

IV. I film pertinenti ma non ammessi alla rassegna saranno, col consenso dell'autore o del produttore espresso all'atto dell'iscrizione, resi disponibili al pubblico ed alla critica, affinché questi siano in grado di valutare concretamente il senso e i criteri seguiti dal Festival nel formulare il suo giudizio sulla produzione esaminata, giudizio tradottosi nella scelta dei film ammessi alla rassegna.

V. E' aperta in ogni caso la possibilità che liberamente ed autonomamente gruppi organizzati, associazioni e istituzioni culturali o di ricerca o aventi

interessi culturali deliberino per proprio conto, al di fuori delle competenze, responsabilità e iniziative degli organi del Festival premi speciali per quei film che ritengano degni di particolare segnalazione.

Per favorire il dibattito e il confronto fra le forme di documentazione audiovisiva e altri mezzi di riflessione e comunicazione intorno ai problemi dell'uomo contemporaneo, il Festival si propone di adottare inoltre come strumento di lavoro iniziative sperimentali di vario tipo: ad esempio la parallela presentazione di documenti fotografici, di inchieste cinematografiche e di film a soggetto convergenti alla definizione e alla presa di coscienza di problemi di una medesima realtà.

Il Comitato direttivo del Festival confida che le linee fondamentali e gli intendimenti di questa riforma trovino il consenso degli ambienti e gruppi interessati al dibattito critico e alla libera circolazione della cultura, e in particolare il consenso degli autori e produttori autenticamente interessati alla presenza operante di un Festival che assolva una funzione di incontro critico e di rassegna delle idee e delle iniziative.

Firenze, ottobre 1968.

Relazione della commissione di selezione

La Commissione di Selezione della X Rassegna internazionale del film di documentazione sociale, composta dai sigg. Luciano Cavalli, Filippo M. De Sanctis, Guido Fink, Giovanni K. Koenig, Antonio Breschi, segretario, ha preso in esame dal 10 gennaio al 19 febbraio 1969 i 223 films presentati a questa edizione.

La Commissione ha preliminarmente constatato la crescente aderenza del film documentario ai fatti ed ai problemi essenziali dello sviluppo sociale e politico, in sé positiva, ma tale da accrescere la difficoltà di un giudizio concorde e da proporre un rinnovamento dei tradizionali criteri di scelta dei film e di organizzazione della Rassegna.

La Commissione ha deliberato di procedere alla scelta dei film per la Rassegna anche in base ai criteri stessi di rilevanza sociale e politica che sembrano ispirare la evoluzione del documentario, ed ai valori della criticità e della pluralità dei punti in vista rispetto agli eventi e problemi dominanti del tempo presente.

In un primo esame è stato espresso un giudizio di stretta pertinenza per 133 film. Successivamente la Commissione ha proceduto, in seguito ad una valutazione comparata alla scelta dei film per la Rassegna e per il programma collaterale di proiezioni.

La Commissione ha poi organizzato i film prescelti in gruppi, ispirandosi al criterio dei raggruppamenti funzionali secondo i temi e problemi visti in prospettive diverse di informazione e di valore; cosicché, il loro accostamento ed il loro confronto suggerisce un discorso più ampio o più discorsi comple-

mentari. Inoltre le proiezioni collaterali vengono a costituire un ulteriore sviluppo del discorso svolto in sede di Rassegna, con film caratterizzati da un valore documentario ristretto o meno intenso.

La Commissione ha concluso il 19 febbraio 1969 i suoi lavori di formazione dei programmi, così strutturati:

a) film ammessi alla Rassegna in base al comma *c*) dell'art. 7 del Regolamento;

b) film da presentare contemporaneamente a quelli in Rassegna in base al comma *d*) dell'art. 7 del Regolamento.

Il giorno stesso la Commissione ha rimessa i risultati del suo lavoro al Comitato direttivo del Festival dei popoli previsto dal Regolamento.

Relazione della commissione nominata dal convegno cittadino

E' un fatto che i mezzi di informazione, di comunicazione, di persuasione, agenti sull'opinione pubblica, quali la televisione, la stampa, il cinema, non collaborano affatto al processo di emancipazione dei cittadini nel senso di promuovere la partecipazione alle scelte culturali e alla gestione diretta della società.

Attorno a questo apparato di coercizione e di imbonimento, la commissione — costituitasi in seno all'assemblea del Festival dei Popoli convocata il 12 gennaio 1969 con lo scopo di offrire una selezione dei film — ha lavorato alla ricerca di uno spazio culturale alternativo da proporre nell'ambito del Festival e a tutti quei gruppi organizzati presenti in Toscana e in Italia che desiderano associarsi a questa manifestazione.

Il lavoro si è articolato in due direzioni preferendo in primo luogo, ad una rassegna cinematografica di consumo e ad un'altra a indirizzo specialistico, la scelta di una linea in grado di promuovere la presa di coscienza da parte dei cittadini attorno ai problemi che caratterizzano l'attuale fase di lotta contro l'autoritarismo, il colonialismo, i trust internazionali che, per mezzo degli apparati militari, sopprimono le forme più vitali delle aspirazioni umane, e tutte le forme similari, più o meno sottili, presenti ed operanti a vari livelli nel mondo della scuola, del lavoro e della cultura contemporanea. La seconda scelta ha uno scopo pratico e programmatico tendente ad indicare agli operatori del cinema, attualmente condizionati dalla struttura organizzativa del settore ed impossibilitati ad esprimersi con più coraggio e con maggior senso critico, che esiste almeno una possibilità, quella offerta da questo Festival, in cui possono operare con una sempre crescente libertà di intenti e di espressione.

Nella difficile ricerca di una alternativa ai mezzi di comunicazione di massa, in riferimento soprattutto alle esigenze socio-culturali della nostra regione, la commissione ha compiuto una selezione dei film eliminando dalla program-

mazione quelli il cui messaggio era costruito con retorica narcisistica e ridondanza, oltre a quei film realizzati da intellettuali chiaramente al servizio dell'informazione culturale più standardizzata e consumistica.

Infine la Commissione ritiene che la riaffermata vitalità di questo Festival e la sua presenza più attiva nel contesto regionale e nazionale siano strettamente legate alla capacità che la rassegna saprà esprimere nel favorire il processo di consapevolezza degli spettatori, presupposto indispensabile per una società che consenta l'autorealizzazione personale e collettiva. In questo senso si afferma il significato originale del Festival dei Popoli, se vuole differenziarsi dalle altre manifestazioni analoghe nazionali e internazionali. Questo discorso inizia con la X rassegna la sua sperimentazione e nei cambiamenti qualitativi delle future edizioni potrà trovare la sua verifica e il suo sviluppo.

Umberto Amico, Antonio Armidelli, Aldo Baldesi, Rolando Comparini, Mario Ferroni, Alberto Frilli, Nicola Grifoni, Vittorio Livoti, Mara Novelli, P. Sergio Pagliari S. J., Benedetta Preti, Mario Preti, Valeriano Raspolini, Paolo Rossi, Alberto Zucconi.

Comunicato stampa

Il Comitato dell'Istituto italiano per il film di documentazione sociale, organizzatore del Festival dei Popoli, ha preso in esame la situazione determinatasi nel corso della Rassegna e, in particolare, le condizioni di svolgimento delle proiezioni al pubblico.

Constatato come l'effettuazione del programma sia venuta quest'anno a coincidere con momenti di vasta e particolare tensione, che condiziona dall'esterno il suo svolgimento, il Comitato, valutata l'obiettiva pericolosità della situazione determinatasi ieri sera, situazione che, ove dovesse ripetersi, non potrebbe essere civilmente controllata dagli organizzatori in una sua eventuale degenerazione in violenze contrapposte, prende atto dell'impossibilità di garantire a tutto il pubblico la prosecuzione del Festival in condizioni di piena normalità e, pertanto, dichiara di sospendere temporaneamente la manifestazione.

Il Comitato, in presenza dei risultati di un vasto reperimento e di un complesso programma che viene a costituire un importante nucleo di documentazione espressiva e rappresentativa del nostro tempo, dichiara il suo profondo rammarico per dover adottare tale risoluzione, logica e del resto necessaria, data la sua ferma volontà di mantenere alla rassegna la propria autonomia, e comunque di evitare, secondo le caratteristiche proprie di una civile manifestazione di cultura, anche la sola possibilità di incidenti e di provocazioni, o il non richiesto intervento delle autorità di Pubblica Sicurezza. Il Comitato, d'altra parte, non può consentire, in questo momento, che pro-

iezioni di films iscritti al Festival e nella sua disponibilità, proseguano altrove in sedi estranee alla sua competenza e al di fuori della sua responsabilità, intendendo mantenere l'autonomia delle proprie scelte e ritenendo che, un diverso comportamento nell'attuale situazione significherebbe rinuncia a contribuire allo sviluppo di un dibattito autenticamente critico e perciò sottratto a qualsiasi precostituita utilizzazione.

Il Comitato confida nella comprensione dei fiorentini e dei vari gruppi e associazioni che hanno sempre sostenuto il Festival dei Popoli come iniziativa intimamente connessa alla città, alla sua tradizione democratica e alla sua vocazione di pace e libertà, che porta a condannare ogni forma di violenza in qualsiasi latitudine e in qualsiasi contesto politico e sociale.

Una minoranza del Comitato dichiara a questo proposito che nel momento in cui si affronta, in concreto, il giudizio sui fatti di ieri sera, occorre responsabilmente affermare che questi fatti sono l'ultimo anello di una catena che trova un suo punto decisivo nella iniziativa di coloro che, ancora una volta, anche a Firenze hanno voluto affrontare con l'intervento della polizia i problemi sempre più chiaramente e drammaticamente posti, non certo per colpa degli studenti, dalla intollerabile crisi in cui versano le nostre Università.

Il Comitato, unanime, rivolge il suo ringraziamento a tutti gli ospiti che hanno accolto l'invito a partecipare alla manifestazione e esprime la propria gratitudine a tutti quei giornalisti che hanno seguito il Festival con viva sensibilità per le innovazioni adottate e per le concrete prospettive di ulteriore rinnovamento nel programma di una effettiva diffusione culturale; ringrazia inoltre quanti hanno reso possibile, con l'iscrizione dei films la formazione di un programma vasto e stimolante, senza pregiudiziali.

Il Comitato ringrazia ancora le due Commissioni di selezione e valutazione per il lavoro da esse svolto con piena soddisfazione dell'Istituto e, rivolgendo le proprie scuse agli ospiti presenti a Firenze e al pubblico, confida che la sospensione possa essere contenuta nel tempo e auspica fermamente che, col consenso generale, sia possibile, cessato il clima di tensione esterna, proseguire la programmazione sotto la sua effettiva responsabilità.

Infine il Comitato ritiene di dover dichiarare che si può oggi, giustamente, respingere la piatta identificazione tra momento della elaborazione culturale e momento dell'impegno civile, solo se si contribuisce, nella pratica, a stabilire tra questi momenti un nuovo rapporto che superi ogni concezione della cultura come astratta vanificazione dei problemi, per restituirle la sua funzione di patrimonio critico e liberatore al servizio di tutti gli uomini.

In questa prospettiva va chiaramente sottolineato che gli avvenimenti di ieri non comportano alcun cedimento o rallentamento degli accordi per il rinnovamento e la ulteriore democratizzazione della struttura e delle attività di programmazione e dibattito, diffuso e permanente, sulla cui piattaforma gli organi dirigenti del Festival si sono esplicitamente impegnati.

Firenze, 28 febbraio 1969

Film in rassegna

POR PRIMERA VEZ (Per la prima volta) — **r.** e **s.**: Octavio Cortazar - **f.**: Jose Lopez (Lopito) - **m.**: Raul Gomez - **mo.**: Caita Villalon - **p.**: Manuel Mora per Icaic - L'Avana, 1967 (35 mm., bianco e nero, 10').

THUMBS DOWN (Pollice verso) — **r.**: Gordon Quinn e Gerald Temaner - **f.**: Gordon Quinn - **Additions 1 footage:** Mike Shea - **m.**: Tom O' Brien - **p.**: Kartemquin Films, Ltd, Chicago, Illinois. 1967 (16 mm., bianco e nero, 110').

THE SEASOMS CHANGE (Le stagioni cambiano) — Questo progetto è stato concepito ed eseguito da un gruppo di registi indipendenti che hanno assunto la denominazione « Documentary interlock » - New York, 1968 (16 mm., bianco e nero, 57').

THE COLUMBIA REVOLT (Rivolta alla Columbia University) — **p.** e **d.**: Newreel. New York, 1968 (16 mm., bianco e nero, 50').

LIBRE EXAMEN 1968 (Libero esame 1968) — **r.** e **s.**: Luc de Heusch - **f.**: Andrè Goeffers e Michel Baudour - **mo.**: Denise Vindevogel e Hélène Dubois - **p.**: Luc de Heusch e Paul Souris - Bruxelles, 1968 (16 mm., bianco e nero, 55').

I FATTI DEL MAGGIO — **p.**: Etats Généraux du Cinéma - Parigi, 1968 (16 mm., bianco e nero, 48').

SAINT JEROME — **r.**: Fernand Dansereau - **f.**: Michel Regnier - **mo.**: Fernand Dansereau - **p.**: Robert Forget, Andre Belleau - **consulenza scientifica:** Francis Bairstow, Gerald Fortin, Gabriel Breton - Ottawa, 1967 (16 mm., bianco e nero, 114').

A BIENTOT, J'ESPERE (A presto, spero) — **r.**: Chris Marker e Mario Maret - **f.**: Pierre Lhome - **p.**: Societé pour le Lancement d'Ouvres Nouvelles - Bruxelles, 1968 (16 mm., bianco e nero, 55').

I DANNATI DELLA TERRA — **r.**: Valentino Orsini - **collaborazione alla r.**: Alberto Filippi - **sc.**: Alberto Filippi e Valentino Orsini - **int.**: Frank Wolff, Marilù Tolo, Serigne, N' Diayn Gonzales - **p.**: Giuliano de' Negri per la Ager Film (Roma) - 1969 (35 mm., bianco e nero, 100').

IN THE YEAR OF THE PIG (Nell'anno del maiale) — **r.** e **s.**: Emile de Antonio - **f.**: Jack Newman e Jean Jacques Rochut - **sc.**: Emile de Antonio - **m.**: Steve Addis - **mo.**: Lynnzee Klingman - **p.**: The Monday Film Production Company (New York) - 1968 (35 mm., bianco e nero, 101')..

TELL ME LIES (Raccontami bugie) — **r.**: Peter Brook - **t.**: Denis Cannan - **m.**: Richard Peaslee - **int.**: Eric Allan, Mary Allan, Jeremy Anthony, Hugh Armstrong, Noel Collins - **p.**: London Continental - 1968 (35 mm., bianco e nero e colore, 115').

PRIMAVERA DI PRAGA — A cura della Distribuzione Centrale di Film di Praga - 1968 - Edizione tedesca della Ustredni Pujcovna Film, presentato a cura dell'Unitelefilm (Roma) (16 mm., bianco e nero, 50').

PRAGA '68 — Materiale documentario sui fatti dell'agosto 1968 (16 mm., bianco e nero, 57').

GOLPEANDO EN LA SELVA (Guerreggiando nella selva) — **r.:** Santiago Alvarez - **f.:** Armando Salgado - **m.:** Idalberto Galvez - **p.:** Notiziario Icaic latino-americano. L'Avana, 1968 (35 mm., bianco e nero, 19').

MADINA-BOE — **r.** e **s.:** José Massip - **f.:** Dervis Pastor Espinosa - **m.:** Roberto Varela - **mo.:** Gloria Argüelles - **p.:** Icai. L'Avana, 1968 (35 mm., bianco e nero, 40').

NEVER AGAIN TO BE DENIED (Per non essere più rinnegati) — **r.** e **s.:** Harold Mayer - **f.:** Paul Goldsmith - **mo.:** Walter Katz - **p.:** Harold Mayer. Productions, Inc. 1968 (16 mm., bianco e nero, 21').

AN EXPEDITION INTO THE STONE AGE (Una spedizione all'Età della pietra) — **r.:** Yasushi Toyotomi - **s.:** Junichi Ushoyama - **f.:** Susumu Noro, Kazunari Yasuhisa - **m.:** Yutaka Makino - **p.:** Nippon Television Nettwork Corporation - 1968 (16 mm., colore, 78').

GORNHOM - THE DINKE INITIATION (Scarificazione del capo - Iniziazione Denka) — **r.** e **s.:** Luigi Crotti - **f.:** Felice Cavolini - **m. originali:** Denka - **p.:** Messis film. Bologna, 1968 (16 mm., colore, 18').

FETE DU DIPRI A GOMON — **r.:** Ferdinand Lafargue - **m.:** Philippe Luzy - **p.:** Comité du Film Ethnographique, Musée de l'Homme (Paris, 1968) (16 mm., colore, 20').

NOCES DE FEU (Nozze di fuoco) — **r.:** Nicole Echard - **p.:** Nargos film e Comité du Film Ethnographique, Musée de l'Homme (Parigi, 1968) (16 mm., colore, 32').

ACERCA DE UN PERSONAJE QUE UNOS LLAMAN SAN LAZARO Y OTROS LLAMAS BABALU (Su un personaggio che alcuni chiamano San Lazzaro ed altri chiamano Babalu) — **r.** e **s.:** Octavio Cortazar - **f.:** Jose Fraga e Ramon F. Suarez y Lopito - **m.:** Raul Gomez e la voce di Mirtha Medina - **mo.:** Caita Villalon - **p.:** Eduardo Valdes Rivero e Orlando de la Huerta - L'Avana, 1968 (35 mm., bianco e nero, 18').

DRAMATICA POPULAR (Rappresentazioni popolari) — **r.:** Geraldo Sarno - **f.:** Leonardo Bartucci - **p.:** Istituto Nacional do Cinema educativo. Rio de Janeiro. 1968 (35 mm., colore, 15').

LA FUCILAZIONE DEGLI INNOCENTI — **r.** e **f.:** Mario Carbone - **comm.:** Gianni Toti - **p.:** Egle Cinematografica. Roma, 1968 (35 mm., bianco e nero, 20').

LA POTENZA DEGLI SPIRITI — **r.** e **s.:** Luigi di Gianni - **f.:** Emanuele Di Cola - **mo.:** Rossana Coppola - **p.:** Documento Film, Roma. 1968 (35 mm., bianco e nero, 17').

NASCITA DI UN CULTO — **r.:** Luigi Di Gianni - **f.:** Maurizio Salvatori - **m.:** Renato May - **p.:** Egle Cinematografica. Roma. 1968 (35 mm., bianco e nero, 15').

GRANADA, GRANADA, GRANADA MIA — **r.:** Roman Karmen e Konstantin Simonov - **mo.:** Marina Babak - **m.:** Kara Karev - **p.:** Studio Centrale dei Film Documentari, Mosca (35 mm., bianco e nero, 80').

Sezioni monografiche

JONAS — **r.**: Gideon Bachmann. 1968 (16 mm., bianco e nero, 30').

STILL A BROTHER: INSIDE THE NEGRO MIDDLE CLASS (Ancora fratelli: la classe media negra) — **r., s.** e **mo.**: William Greaves - **p.**: autore e William Branch - New York. 1968 (16 mm., bianco e nero, 90').

CHANGE: HANDLE WITH CARE (Cambiamento) — **r.**: Philipp Gittelman - **p.**: Magnum Film sotto gli auspici di Fortune Magazine. New York. 1968 (16 mm., bianco e nero, 26').

CHIEFS — **r.**: R. Leacock - **p.**: Leacock e Pennebaker Inc., New York. 1968 (16 mm., colore, 17').

BLACK PANTHER (Pantere nere) — **p.** e **d.**: Newsreel. New York. 1968 (16 mm., bianco e nero, 15').

HIGH SCHOOL (Scuola superiore) — **r.**: Frederick Wiseman - **f.**: Richard Leitermman - **p.** e **m.**: dall'autore sotto gli auspici dell'Organization for Social and Technical Innovation. New York, 1968 (16 mm., bianco e nero, 75').

SIGRID — Presentato dagli Etats Généraux du Cinema. 1968 (16 mm., bianco e nero, 15').

STUDENT POWER (Il potere studentesco) — **r.**: Daniel Schechter - **f.**: Peter Sinclair, Richard Zeff - **p.**: British Film Institute Production Board. Londra. 1967 (16 mm., bianco e nero, 24').

ESTUDIANTES: CONDICIONAMENTO E REVOLTA (Studenti: condizionamento e rivolta) — **r.** e **f.**: Peter Overbeck - **comm.**: Peter Overbeck e Wilson Lessa Sabbag - **m.**: Wille Correa de Oliveira - **m.**: Miguel Angelo Costa - **p.**: dall'autore sotto gli auspici del Centro Academico 22 de Agosto, Pontificia Universidade Catolica, San Paulo, Brasile. 1967-1968 (16 mm., bianco e nero, 27').

MEXIQUE — Presentato dagli Etats Généraux du Cinéma. 1968 (16 mm., bianco e nero, 10').

DELLA CONOSCENZA — **r.**: Alessandra Bocchetti - **p.**: Paola Scarnati per l'Unitelefilm, Roma. 1968 (16 mm., colore, 30').

SPAGNA '68 — Collettivo di lavoro « Unitelefilm ». Roma. 1968 (16 mm., bianco e nero, 20').

LAST SUMMER WON'T HAPPEN (L'estate non ci sarà) — **r.** e **f.**: Peter Gessner e Tom Hurwitz - **p.**: Tundra east village company. New York. 1968 (16 mm., colore, 80').

A ENTREVISTA — **r.**: Elen Solberg. Brasile. 1968 (16 mm., bianco e nero, 20').

KID SENTIMENT — **r.**: Jacques Goldbout - **f.**: Thomas Vamos - **p.** e **m.**: Jacques Goldbout. Ottawa, 1968 (35 mm., bianco e nero, 88').

HANOI, MARTES 13 (Hanoi, martedì 13) — **r.** e **s.**: Santiago Alvarez

- **f.:** Ivan Napoles - **mo.:** Norma Torrado e Idalberto Galvez - **m.:** Leo Brower - **p.:** Icaic e Ospaaal. L'Avana, 1967 (35 mm., bianco e nero e colore, 38').

PROCESSION (Processioni) — **r.** e **s.:** William Bayer - **f.:** Tran Huu Trong e William Bayer - **m.:** Joseph Volatile - **p.:** dall'autore sotto gli auspici della United States Information Agency. 1968 (16 mm., colore, 18' e 20").

THE GENTLE HAND (La mano gentile) — **r.:** Ens. Jan M.R. Shand, USNR - **f.:** C.C. Hadcock, PHI - D. Crove, PHI - **m.:** Robert Shwarthe - **p.:** Office of Information of the U.S. Navy. 1967 (16 mm., colore, 29').

DER JOB (Il lavoro) — **r.:** Walter Heynowski e Gerard Scheumann - **p.:** DEFA, Berlino. 1968 (35 mm., bianco e nero, 84').

GIORNI E NOTTI IN LAOS — Mosca. 1968 (35 mm., colore, 22').

HO PRESO IL POSTO DI MIO MARITO — **r.:** Gian Paolo Cresci, Umberto Orti - **f.:** Vincenzo Rigo - **p.:** Rai-TV. 1969 (16 mm., bianco e nero, 9').

CAPIMMO CHE LO SCIOPERO NON ERA UNA PAZZIA — **r.:** Giorgio Cassella e Paolo Pietrangeli - **f.:** Mario Romanini - **p.:** Rai-TV. 1969 (16 mm., bianco e nero, 11').

STEFANO JUNIOR — **r.** Maurizio Ponzi - **f.:** Angelo Barcella - **p.:** Rai-TV (16 mm., bianco e nero, 40').

DALLA PARTE DEL MANICO — **r.** e **f.:** Giorgio Turi - **p.:** REIAC Film, Roma, 1968 - RAI (16 mm., bianco e nero, 49').

DIETRO IL TRIANGOLO — **r., s.** e **sc.:** Celestino Elia - **p.:** Doria G. Film, Roma. 1968 - RAI.

LA STRETTA — **r.:** Alessandro Cane - **f.:** Antonio Piazza - **p.:** Doria G. Film, Roma. 1968 - RAI (16 mm., bianco e nero, 40').

BENFIT OF THE DOUBT (Beneficio del dubbio) — **r.** e **f.:** Peter Whitehead - **comm. sonoro:** Peter Brook - **p.:** Lorrimer Film & Saga, Londra. 1967 (16 mm., bianco, nero e colore, 65').

OFF OFF BROADWAY (Fuori Broadway) — **r.:** Maria Grazia Giovannelli - **f.:** Guido Bertoni - **p.:** Radiotelevisione italiana. Roma. 1969 (16 mm., bianco e nero, 60').

POZO MUERTO (Pozzo morto) — **r.:** Carlos Rebolledo - **p.:** Carlos Contramaestre, Caracas. 1968 (35 mm., bianco e nero, 45').

LA GLU (Il vischio) — **r.:** Edoard Hayem - **f.:** Gilbert Duhalde e Raymond Sardaby - **m.:** Robert Cohen Solal - **p.:** Mars International Productions. Parigi, 1968 (35 mm., bianco e nero, 20').

MOVIN' ON (Mettersi in moto) — **r.** e **s.:** Harold Mayer - **f.:** Carson Davidson e cartoni animati - **sc.:** Lynne Rhodes Mayer e Harold Flender - **p.:** Harold Mayer Prod. 1968 (16 mm., bianco, nero e colore 58').

LA FABBRICA PARLA — **r.** e **f.:** Mario Carbone - **comm.:** Cesare Pillon - **p.:** Unitelefilm. Roma, 1968 (16 mm., bianco e nero, 35').

Programma della commissione nominata dal convegno cittadino

« L'oggi è cattivo, ma il domani è mio » (Machado)

La fabbrica parla
Spagna' 68
La glu
Madina Boe
Por primera vez

L'uomo oppresso, istituti e tentativi di soluzione

Polycarpa — Presentato dagli Etats Généraux du Cinéma. 1968. 16 mm., bianco e nero, 7 minuti.

Golpeando en la selva
Estudiantes

La ciudad que nos vé (La città che ci guarda) — Regìa di Jesus Enrique Guendaz. 1968, 16 mm., bianco e nero, 15 minuti.

Pozo muerto
S. Lazzaro

Aspetti del movimento studentesco

Libero esame
Mexique
Fanfan...
Della conoscenza

Documenti del cinema « Underground » e canadese

Jonas

Protest — Il film « Protest » viene inserito anche se non figura nel programma del Festival.

Kid Sentiment

Strutturalismo e testimonianza di una cultura arcaica

Lévi Strauss — Regia di Michel Treguer. Fotografia di A. Lecouvre. Soggetto di Lévi Strauss e Michel Treguer. Prodotto dall'ORTF. 1967, 16 mm., bianco e nero, 65 minuti.

Una spedizione nell'età della pietra

Aspetti di una società ad alto sviluppo industriale

Southern accents northern Chiefs (Accenti del sud, ghetti del nord) — Regia e soggetto di William Peters. Fotografia di Arthur Haug. Montaggio di John Oettinger. Prodotto da ABC News; Executive producer: Lest Cooper. 1967, 16 mm., bianco e nero, 65 minuti.

Dona nobis pacem (Dona a noi la pace) — Regia e fotografia di Christopher Eric Speeth. Musiche del coro dell'abbazia benedettina di St. Rouen, The velvet underground e The Lectric prunes. Prodotto dall'autore col contributo della Chiesa riunita di Cristo. Commento sonoro di Beth Lewis e Martin L. King jr., New York. 1968, 16 mm., colore, 15 minuti.

Chiefs
The seasons change

Viet-Nam

Hanoy: martes 13
Der Job

Un giorno ad Hanoi — Presentato dalla Unitelefilm, Hanoi. 1968, 16 mm., bianco e nero, 30 minuti.

IN FONDO AL POZZO

di Sam Terno

Il doppiaggio

I doppiatori italiani hanno scioperato per quasi un mese, fra febbraio e marzo, e infine hanno raggiunto un accordo coi loro datori di lavoro, cioè con chiunque abbia bisogno di voci fuori campo o di voci da applicare al viso di attori i quali recitino in originale nei film stranieri o, nei film italiani, siano incapaci — italiani o stranieri — di recitare in italiano. L'accordo prevede un aumento di circa il 40% rispetto alle tariffe precedenti sui compensi per film stranieri, e di oltre il 50% per film italiani. I doppiatori sono riuniti per lo più quali soci in cooperative (tre sono quelle principali, la CDC, la CID, la SAS), e gli altri sono « aderenti »; i compensi sono uguali per soci e aderenti, ma questi ultimi lavorano soltanto quando i soci sono insufficienti. Ci sono coloro che non sono né soci né aderenti, attori di professione, e hanno, per prestazioni « straordinarie », compensi eccezionali. Ma i compensi normali sono divisi in cinque categorie (le cifre sono anteriori all'ultimo accordo): extra, 20 mila lire nette al turno; A, 15 mila; B 11 mila; C 9 mila; D 7 mila. Ogni turno è di tre ore e mezza, e un film di lungometraggio richiede in media quindici turni e una decina di giorni di lavoro (nei turni si doppiano gli « anelli », cioè gruppi di scene raccolti secondo l'incontrarsi dei vari personaggi). Fin qui la situazione; come è regolarmente. La « voce » di Elizabeth Taylor guadagna trecentomila lire ogni film, e non c'è proporzione col mezzo miliardo dell'attrice (anche se l'attrice lavora per alcuni mesi), al cui successo italiano, comunque, essa stessa concorre. Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Claudia Cardinale non avrebbero mai esordito se non ci fossero stati i doppiatori. Pare che un tempo esistesse una specie di patto, fra l'attore italiano incapace di recitare — di parlare — in italiano (quale attore!) e la sua «voce». Poi il patto scomparve e la sproporzione è rimasta.

C'è da dire però che quello di un « turno » — tre ore e mezzo — è il tempo fisso minimo. Anche quando si tratta di una sola battuta, l'attore è scritturato per un turno; in tal modo, esaurito il proprio impegno, egli può partecipare a un altro doppiaggio: di qui il fenomeno, assai frequente, di uno stesso attore impegnato contemporaneamente — anche per il compenso — in più turni. Occorre ricordare anche che i doppiatori, spesso di buon mestiere, sono per lo più attori che si sono arresi di fronte al palcoscenico o alla macchina da presa, o per insuccesso o per incapacità o per pigrizia, preferendo guadagni certo inferiori ma

più sicuri, più bassi ma più continui e più livellati. Si deve aggiungere che il loro non è mai un impegno in prima persona, non giocano mai o quasi mai pubblicamente la propria reputazione e la propria responsabilità culturale e professionale. Le loro qualità — utili e tecnicamente non facili da applicare, anche per il notevole sforzo nervoso che il doppiaggio richiede — fioriscono sull'incapacità altrui (gli attori italiani o gli stranieri che lavorano in Italia, grazie anche al provincialismo dei produttori) o sulla « comodità » dei noleggiatori, degli esercenti, del pubblico: sulla ignoranza, infine. E' noto che in nessun paese come in Italia il doppiaggio è diffuso e tecnicamente valido. Ma ciò accade anche perché forse in nessun paese « importante » e « civile » come in Italia vengono girati così pochi film in presa diretta, e così pochi film in edizione originale — con sottotitoli — vengono proiettati in pubblico: sono tutti sulle dita delle mani. Analfabetismo, analfabetismo di ritorno, pigrizia, ignoranza, comodità: il doppiaggio favorisce tutto questo e di tutto questo si avvantaggia. Al di là della nostra solidarietà ai lavoratori che hanno lottato per le loro rivendicazioni sindacali, resta davvero il desiderio che un giorno si voglia almeno cominciare a diffondere su largo raggio i film in edizione originale, con legittimo rispetto dell'opera dell'autore, con un contributo alla libera divulgazione delle idee (è noto che il doppiaggio è qualche volta un mezzo per tradurre diversamente *— o per tradire — il testo originale) e alla diffusione della cultura.*

Un regista

È stato annunciato che la rubrica televisiva Linea contro linea *— che si distingue per la cura con cui è realizzata non meno che per lo snobismo aristocratico e un po' morboso da cui è afflitta — realizzerà alcuni servizi di moda e di cucina a bordo della « Raffaello » in navigazione da Genova a New York: regista, Filippo De Luigi. Schierato con la « contestazione » alla Mostra di Venezia 1968, picchiato da polizia e da fascisti, successivamente assai scettico sulla validità dell'azione cui aveva egli stesso partecipato, De Luigi ha evidentemente pensato di andare sul « sicuro », e di prendere il largo.*

Ivens

Alla fine della prima fase del Festival dei Popoli, a Firenze, il 1° marzo, venne reso noto un provvedimento di polizia sull'espulsione dall'Italia del grande regista Joris Ivens. Il provvedimento — in seguito alle proteste e alle richieste di precisazioni di critici, registi, uomini politici — fu poi rapidamente revocato, anzi ne fu negata addirittura l'esistenza, per altro inequivocabilmente testimoniata. Ivens è un grande uomo di cinema che ha sempre pagato in prima persona le proprie idee, e sempre ha nutrito simpatia per l'Italia. Il fatto che si tratti di idee di « sinistra », non deve e non può essere motivo di discriminazione. Sembra un principio elementare e ovvio. Le violazioni di tale principio sono proprie delle dittature o delle democrazie deboli e insicure. Avvenimenti di questo genere appartengono a circostanze che, nel nostro paese, speravamo definitivamente superate. Ma ci devono ammonire a restare sempre all'erta, proprio anche perché nessuna dittatura di nessun genere prenda o riprenda vigore.

La critica

La critica cinematografica. Al momento in cui chiudiamo questa nota deve ancora aver luogo un Convegno indetto dal Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani per il 20 aprile, su problemi pubblici e su problemi interni dell'organismo: un Convegno che ha in realtà il sapore della fuga e di un superficiale contentino, di fronte a un movimento di opposizione tanto nel giusto e qualificato quanto — e per sua stessa natura — disorganizzato.

Indice di questa stessa disorganizzazione è il fatto che a Milano alcuni critici di varie età e di recente, presente o passata attività di servizio abbiano addirittura pensato di dar vita, alla fine di marzo, a un « club » della critica cinematografica che si propone vari nobilissimi scopi. I sei fondatori sono vita natural durante i signori assoluti del club, possono invitare o espellere altri eletti — o negletti —, scegliere i critici e gli studiosi. Se c'è l'Accademia del Film, può esserci il Club della Critica, pensa il regista « maltrattato »: ma a noi sembra che l'impegno rigoroso del Club sia fuori discussione, grazie alla presenza di molti valenti amici e colleghi. Così che, certamente, non prevarranno, nell'iniziativa, né una certa discutibile origine « aristocratica » né il dibattere e risolvere in privato, oggi, *questioni di palpitante politica culturale.*

Da molto tempo in progetto, si è costituita, ancora alla fine di marzo, l'Associazione Italiana della Critica Cinematografica, che intende raccogliere, senza fini sindacali, tutti i giornalisti che dedicano preminentemente la propria attività alla critica, nei quotidiani, nei settimanali, nelle riviste specializzate, e inoltre tutti i saggisti particolarmente qualificati. L'AICC non ritiene ovviamente incompatibile l'appartenenza dei propri iscritti al Club o al Sindacato, ed è aperta a chiunque ne abbia diritto.

Ci auguriamo che il Club e l'AICC abbiano anche il risultato di convincere il Sindacato a una presenza finalmente reale e attiva, e salutiamo con augurio e fiducia questi sani sommovimenti all'interno di un settore fin troppo stagnante e amorfo, nella sua maggioranza, quale quello della critica.

I Nastri

Per la prima volta nella sua storia il referendum per i « Nastri d'argento » del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani ha visto una massiccia astensione di votanti. Si sono astenuti con comunicati pubblici o nel secondo referendum (quello che decide fra le « terne » individuate dal primo) o in entrambi, tutti i soci del gruppo piemontese del SNGCI, alcuni del gruppo lombardo, alcuni altri di Roma e di altre città, in totale circa sessanta; e altri, infine, che non hanno sottoscritto alcun documento, ma hanno aderito allo spirito della protesta. Essenzialmente tre i motivi toccati dall'opposizione: la situazione industriale, organizzativa, qualitativa del cinema italiano — non certo da premiare, neppure scegliendo i mali minori —, la « assenza » del Sindacato dalle vicende culturali del cinema italiano (malgrado la personale correttezza e simpatia di alcuni membri del Consiglio Direttivo), la sua disorganizzazione interna, con un Consiglio Direttivo per mesi — di fatto — senza presidente e poi integrato, in seguito a dimissioni di alcuni suoi componenti, dapprima

con soci da pochi voti l'uno e poi addirittura con soci « liberamente invitati » dai rimanenti: la qualcosa è ... democratica e libera almeno quanto Motivi ineccepibili, sostenuti dalla maggioranza di coloro, fra i soci del Sindacato, che fanno lavoro di critica, motivi che hanno ovviamente irritato sia i produttori che gli esercenti, difensori d'ufficio di un organismo conformista e silenzioso, motivi infine sottolineati da certe strane premiazioni degli anni scorsi e da quelle « hollywoodiane » di quest'anno.

Una postilla: la televisione ha dato inusitato spazio alla cronaca diretta dei « Nastri », addirittura ospitati in un proprio studio napoletano, da un lato rendendo un cattivo servizio a coloro che voleva sostenere, nel diffondere una « cerimonia » che più squallida e povera di così non avrebbe potuto essere; dall'altro dando rilievo all'iniziativa proprio nell'anno in cui essa viene ampiamente discussa (e non per i suoi validi meriti passati, ma per il suo significato attuale): è mancato, in tale contesto, qualsiasi doveroso cenno informativo. Cioè, sostenendo un organismo privato qual è il SNGCI proprio nel momento in cui esso è in crisi, che cosa ha impedito alla televisione di dar notizia delle condizioni obiettive in cui i Nastri sono stati votati o non votati? Gli spettatori avevano — hanno — diritto di non essere tratti in equivoco, di sapere chi e perché non ha votato: di sapere che quei Nastri sono stati rifiutati da cronisti di grandi quotidiani e da critici di riviste specializzate. E di saperlo da un « pubblico servizio ».

Festival, premi e coerenza

Siamo d'accordo sulla posizione contraria al festival cinematografico di Rio de Janeiro che gli autori italiani hanno assunto, soprattutto perché gli stessi autori brasiliani — coloro che hanno più onorato il cinema brasiliano negli ultimi tempi — hanno chiesto la solidarietà degli uomini di cultura degli altri paesi, contro una manifestazione che è fuori dalla realtà politica e culturale del proprio paese, un Brasile condotto da una dittatura militare, con enormi squilibri e nessuna ricerca di via d'uscita. In teoria non sarebbe stato ingiustificato — come una giovane attrice ha dichiarato — « andare a vedere », a Rio, per documentarsi e informarsi. Ma siamo d'accordo sulla richiesta degli autori brasiliani, uno dei quali ha anche provato le galere del fascismo brasiliano. Quello che ci stupisce (?!) è l'atteggiamento degli autori italiani, che hanno partecipato al festival, se non di persona, almeno coi loro film, senza sollevare e senza suscitare clamori « protestatari ». Atteggiamento che si è ripetuto al momento dei « Nastri d'argento », quando gli autori non si sono per nulla uniti alla battaglia pulita e sacrosanta dei critici contro la « mercificazione » del cinema italiano, ma hanno accettato di concorrere e hanno accettato i premi, premi questo anno pressoché squalificati e mercantili. Lo stesso atteggiamento di « disinteresse » gli autori — ben demagogicamente — lo rimproverarono in passato ai critici. Ci basterebbero coerenza, onestà, senso di responsabilità, serietà, buonafede. Ci basterebbero.

RECENSIONI

I FILM

LES BAISERS VOLES (Baci rubati)

R.: François Truffaut - **sc.:** François Truffaut, Claude de Vivray, Bernard Revon - **f.** (technicolor): Denys Clerval - **m:** Antoine Duhamel - **scg.:** Claude Pignot - **int.:** Jean-Pierre Leaud (Antoine Doinel), Delphine Seyrig (Sig.ra Fabienne Tabard), Michel Lonsdale (Sig. Tabard), Claude Jade (Christine Darbon), Harry-Max (Sig. Henri), Daneil Ceccaldi (Sig. Darbon), Claire Duhamel (Sig.ra Darbon), Catherine Lutz (Catherine), André Falcon (Sig. Blady) - **p.:** Les Films du Carrosse - Les Productions Artist Associes - **o.:** Francia 1968 - **d.:** DEAR FILM.

In tempi di film seriali, tutti ottusamente uguali fra loro a gruppi sempre più affollati (a tal segno che le vecchie gag dei film comici americani, da Bob Hope a Jerry Lewis, in cui un personaggio passa da un film all'altro provocando scompiglio non avrebbero oggi più significato alcuno), Truffaut tiene alta la bandiera dell'invenzione e continua a preoccuparsi che i suoi film siano l'uno diverso dall'altro; e riesce nell'intento. Questa è la prima lode che merita: per via dei tempi di cui sopra, inconsueta, anzi rara e quindi ambita.

Vuole peraltro la tradizione che lo autore, per essere tale, sia riconoscibile in ogni sua opera. Sicché taluno si illude di riconoscere Ford allo scalpitio degli zoccoli, Antonioni all'oggettualità esasperata, Fellini all'apparizione di donne grosse vistosamente abbigliate. La verità è che il buon autore, al cinema e altrove, non si riconosce per il materiale espressivo di cui fa uso ma, ovviamente, per le costanti e le prospettive che suggerisce, per la visione del mondo che vuol comunicare. E tanto più ricco e variato sarà quel materiale espressivo, storia, personaggi, epoca, modo di raccontare, tanto più quello meriterà di esser considerato autore; con tanti saluti a quelli che suonano sempre una corda sola, senza accorgersi che a furia di logorarla è saltata e che stanno a muovere l'archetto sul nulla.

Confermata dunque la ricchezza del materiale espressivo di Truffaut, occorre indicare dove risiede la sua unitaria originalità di autore. Nel metodo di lavoro, innanzitutto, ciò nel suo saper stare sulla realtà, e quindi l'amare la realtà e la sua misura prima e irrinunciabile che è l'uomo, e nella sapienza con cui poi trasfigura e ricrea quella attraverso la libera invenzione poetica. Sapendo cogliere, forse meglio di tutti i suoi colleghi di generazione e di cinema, l'esatto rapporto tra il vero della realtà e quello della poesia perché ricorda sempre che la seconda non può in alcun caso prescindere dalla prima ma che le due non sono mai identifi-

cabili; e perché ricorda ancora che la poesia è l'arte del cavare più che del mettere e che la sua ambiguità irrinunciabile è nell'equilibrio fra le cose dette e quelle non dette, tra il fenomeno e il necessario mistero che avvolge il noumeno. E' questa zona d'ombra sottile e pur sempre palpabile attorno ai personaggi di T. a costituire la matrice prima della loro qualità. Ché, a girar bene, sono ormai capaci tutti, ivi compresi i registi dei caroselli, contestatori e no.

Eccomi dunque, procedendo scorrettamente dall'universale al particulare, impegnato a identificare queste costanti in *Baci rubati* e, se mi riesce, a chiarirle ulteriormente. A rubar baci, con le buone o con le cattive, è Antoine Doinel, già conosciuto ragazzino nei *400 colpi* e giovanotto nell'*Amore a vent'anni.* Le storie esemplari di Antoine e dei suoi coetanei, come vuole la tradizione acclarata ovunque e illustre in Francia per i celebri precedenti, sono quelle dell'educazione sentimentale. Attraverso non meno acclarate tappe: l'amore mercenario, l'amore infelice, la Signora e finalmente l'amore con l'A maiuscola, destinato, almeno nelle speranze, a illuminare una vita intera. Il nostro Antoine compie bravamente il suo tirocinio e intanto si rafforza agli insegnamenti della vita. Con questa differenza dai tradizionali esempi: che egli non è la vittima costretta ad imparare a sue spese il duro mestiere di vivere più di quanto non sia il carnefice del suo prossimo, riuscendo a trasformare ogni incidente in arricchimento e procedendo impavido tra i disastri che provoca, tutto, per uno stato di grazia appena nascosto dietro la sua goffaggine, volgendo a suo favore. Improvvido per distrazione, superficialità e forse perfino per cretineria, il procedere di Antoine ha una andatura rettilinea che nasce dalla fiducia in se stesso, dalla sua coscienza di essere vivo e vitale. Accade così che al termine di una serie di irresistibili e inconsuete avventure, Antoine conquisti la sua amata Christine che gli promette amore, matrimonio e felicità. Giusto e dovuto premio per chi non cerca trasformazione per mimetizzarsi nel mondo che lo circonda, non se ne lascia condizionare, ma cerca al contrario di condizionarlo a suo favore: dimostrandosi così più uomo, nonostante il pallido volto perplesso, di qualche centinaio di gangster e cow-boy dal volto irsuto e raso dal sole e dalla pistola facile.

Antoine allora va ad affiancare gli altri eroi di T., i suoi doppi dei *400 colpi* e dell'*Amore a vent'anni*, certo, ma anche tutti gli altri, uomini e donne, tutti accomunati da due caratteristiche, dal loro essere ribelli e dal loro vivere in stato di grazia. Sono ribelli i tre Antoine, ma è ribelle il pianista impersonato da Aznavour, la Catherine di *Jules e Jim,* nel suo pretendere di essere al centro di un universo sentimentale non necessariamente chiuso, e ancora gli amanti della *Calda pelle,* il repressore che si innamora della cultura e rifiuta di bruciare i libri a 451 gradi in *Farenheit* e, beninteso, la sposa in nero che persegue lucidamente la sua vendetta globale. E sono tutti personaggi in stato di grazia, cioè più forti degli altri e in grado di imporre la loro volontà. Poiché talvolta questa grazia serve alla vendetta e ad ammazzare un bel po' di gente o a costringere un innamorato a un suicidio, sia pure elegante, è chiaro non trattarsi di grazia in senso teologico (e quindi niente G maiuscola) bensì di estensione molto libera di quel concetto, con particolare e però sempre improprio riferimento alla grazia di stato: ma il fatto è che tutti quei progetti, tutta quella volontà di fare vanno

sempre in porto e che tutti quei personaggi sono dei protagonisti, non delle comparse, dei vincitori, non dei vinti, insomma degli uomini e non degli oggetti di alienazione, degli individui e non delle unità. Di tale tesi, *Baci rubati* offre anche una interpretazione autentica, ed è quando la signora spiega ad Antoine l'eccezionalità dell'individuo, che costituisce per ciascuno nell'essere diverso dall'altro e che sarebbe per gli uni, cattolici, il miracolo della creazione, per gli altri, più fideisti anch'essi di quanto non credano, il mistero della genetica.

Detto questo sarà superfluo aggiungere che tutti i film di T. sono dialettici: hanno un protagonista che combatte contro il resto del mondo, un presunto disadattato che si batte contro l'adattamento per conservare la sua dimensione di uomo, libero e pensante e quindi capace di scelta e di autodeterminazione. Si concluderà che questi film di T. sono tutti film d'amore, e che l'amore è quello più universale per la vita e per i suoi doni e che il delitto di privarne l'individuo, in senso stretto o lato, non è remissibile.

Cinematograficamente maggiorenni, i lettori di *Bianco e Nero* non mi chiederanno di concordare con loro le qualità espressive del film, ma solo che esse risultano, come sempre in T., notevolissime. Un pensierino, invece, sulle fonti: da un lato la commedia francese anteguerra, Danielle Darrieux e Duvivier per intenderci, citata dal film con quei baci rubati che sono nel testo di una vecchia e notissima canzone di Trenet, e il cinema comico americano ed europeo, dai suoi esempi più popolari a quelli che lo sono meno, per esempio Harry Langdon.

Jean-Pierre Léaud, qualche civetteria a parte, è bravissimo. E lo sono anche gli altri, fra i quali spicca, sottratta alle gelide pseudometafisiche resnaiane, e quindi restituita alla vita, Delphine Seyrig.

Paolo Valmarana

UN TRANQUILLO POSTO DI CAMPAGNA

R.: Elio Petri - **o.:** Italia-Francia 1968 **d.:** PEA (regionale). V. altri dati nel n. 1/2-1969 a pag. (153).

Quando il cinema invade il terreno del gusto e del costume (cosa del resto molto frequente) il critico, o in genere la persona addetta ai lavori, può saccheggiare tutto il materiale *culturale* che crede: da quello della vera cultura che resta, a quello del *mid-cult*, della pseudo-divulgazione culturale. Se poi l'autore di un film fa di tutto per mascherare, nella sua opera, le ragioni del suo operare, l'intima sostanza del suo pensiero, allora la faccenda si complica, e il recensore può essere sostituito, appunto, dalla persona di gusto, dal letterato che si avvicina al cinema, così, *en passant*, e tuttavia ne indaga, per quel momento, la precisa identità artistica, culturale, spirituale, o semplicemente di moda. (Ad esempio, sul cinema così detto dei « telefoni bianchi » mi è capitato di leggere un capitolo bellissimo di Alberto Arbasino, « Il trionfo della volpe », contenuto in un volume di qualche anno fa, *La narcisata*).

In *Un tranquillo posto di campana* si può trovare di tutto un po': da un oramai insopportabile « tono fotografico » (una splendida fotografia a colori, che può benissimo meritare tutti i nastri d'argento o di platino che siano disponibili sulla piazza), a un *innesto letterario* tra il cinema, grosso modo, alla Godard o struttu-

ralista in linea di massima (non è esclusa neppure *La collezionista* di Eric Rohmer), e la narrativa veneta della memoria dal 1930 in avanti (trovo molto di *Valentina Venier* di Tecchi, qualche grottesco del primissimo Parise, e certi minori che non cito per non fare la figura sopra individuata dello scialatore di culturismi e di estetismi).

Questa, la base dialettica del film di Petri. Un film formalmente stupendo, ma, appunto perché formalmente troppo bello, capace di creare perplessità in chi si vuole trovare di fronte a un cinema-guida, a un cinema morale, a un cinema spoglio ed essenziale: quello di Godard, di Rossellini, di certi maestri americani, di quegli « artigiani » guardati male, per l'appunto, da quella cultura del *mid-cult* che preferisce Samperi a Hawks, Petri a Ford, Tessari a Hitchcock, i *musicals* della Wertmüller a quelli di Minnelli o Cukor.

L'innesto, poi, tra letteratura e cinema nuovo, mi sembra completamente non raggiunto. Questo pittore alienato (troppo bello, troppo fine, troppo gentile ed educato per essere vero e autentico come individuo capace di soffrire per la sua arte, che vede inutile e gratuita proprio perché atsratta) che va alla ricerca di un passato, di una memoria rintracciata sulla scorta di vecchie fotografie e ripercorre visivamente le tappe storiche di una pigra e sensuale vita di provincia, lontana dalle vere ragioni della storia, della Resistenza che fu, questo pigro e raffinato *voyeur* della memoria, non sembra sorretto da una intima necessità da parte dell'autore. È lì, sta bene lì, ma in una dimensione letterario-figurativa. D'altronde, Franco Nero e Vanessa Redgrave sono due attori troppo alla moda, per essere persone autentiche d'oggi. Escono dalle pagine patinate di *Vogue*, e quando si dice *Vogue* si dice il mondo della industria-evasione non guardato con gli occhi di Godard o di Klein (*Polly Magoo*), e, sentimentalmente, spiritualmente, hanno la dimensione dei personaggi di Lelouch: bei « tipi » per copertine coloratissime di dischi, ed ecco quell'insopportabile, oramai, tono iconografico di cui parlavo: i verdi tenerissimi, le foglie sfocate in primo piano e giù in fondo le facce nitide dei personaggi, prati dolcissimi alla Varda, insomma quella modernità che anche il fotografo ignorante di provincia può captare, perché si tratta della divulgazione di massa, fruita con diletto edonistico dalla massa stessa: con ambizioni di cultura, anche.

Non si tratta di fare i contenutisti ad oltranza ma questo film si mette nella linea dei lavori di Brass, di *Col cuore in gola* che non poteva essere la critica dei fumetti perché usava il linguaggio dei fumetti. Questo pittore molle, quest'uomo senza qualità, questo Nero dagli occhi cerulei (irreale, cioè *moderno*, sia nei panni de *il mercenario* sia in quelli del pittore senza vocazione lanciato dai mercanti d'arte così come si lancia il cantante analfabeta) è una deformazione caricaturale e compiaciuta di un vero pittore, con il suo dramma e la sua nullità e la sua vocazione al nulla. Quando Fellini aveva raccontato la storia di un regista che non si sente più niente, aveva detto un sacco di verità: a volte ingenue, a volte terribili, ma vere, nate da un'esperienza, da una memoria sofferta. Petri racconta una storia a freddo e lo fa con eleganza, con grande senso del cinema, con misura assai fine, con grazia e talento: ma ciò non basta più. Non

basta, perché ci accorgiamo che il cinema deve essere un'altra cosa, deve essere una faccenda, come dicono Bertolucci, Muzii, eccetera, che, dopo aver eliminato tutti i luoghi comuni, sa reinventare la realtà. Non basta più, perché il tono ambiguo, la proposta lasciata a metà, la frase non finita, il discorso interrotto, la chiave aperta, hanno una ragione di essere se uno ogni volta indaga un tema e lo distrugge proprio nelle sue ragioni spettacolari, di conformismo. Per citare ancora una volta Godard: *Week end* è al di là del *bello* e del *brutto*, delle nostre categorie mentali e dei nostri pensieri ricevuti sul cinema: esteticamente è anche un film brutto, ma non ce ne importa niente, è un film che fa *tabula rasa*, che distrugge il mito dell'automobile, della velocità, quella velocità su cui Lelouch, con una grazia da signorinetta di provincia, ricamava che era una meraviglia soltanto a vederlo (e confrontare invece la scabra misura virile di un Hawks davanti al mondo delle corse automobilistiche, in *Linea rossa 7000*). In fondo, Petri ci mostra la figura di un pittore *beat* e di una bella mercantessa d'arte, così come le ricche signore milanesi vedono i pittori e gli artisti di via Brera: bei leoni e belle tigri in belle gabbie dorate. Senza problemi: se non questi quasi-problemi mostrati da Petri. Senza sangue: se non questo sangue al pomodoro dei magnifici rossi presenti in tutto il film. Senza coraggio: se non questo coraggio da articolo per settimanale abbastanza impegnato...

Il discorso si fa generico: non è possibile parlare di tale film senza scomodare la cultura del mid-cult, la bella fotografia inutile, il falso impegno, la contestazione fasulla, la letteratura rimasticata dai giornalisti che si credono bravi e che sono creduti bravi; non è possibile parlare del vuoto di un pittore astratto, senza cadere in quelle frasi da antologia del luogo comune, che potrebbe essere scritta solo da un Flaubert dei nostri giorni (ma un Flaubert ai nostri giorni farebbe la più nera fame, la più miseranda fine sotto i ponti d'una periferia). Quando la civiltà dei consumi dà la mano alla contestazione, quando il mondo dell'industria strizza l'occhio a chi fa la rivoluzione a parole, quando lo industriale (con tutto il suo *curriculum* da luogo comune: ragazzino povero, e miliardario a 50 anni) parla in termini culturali dei quadri di Fontana, allora il discorso deve essere fatto da uno studioso del costume. Il film di Petri, secondo me, va visto sotto tale punto di vista. Se lo vedessimo da un altro lato, potrebbe persino sembrare nuovo, fresco e coraggioso. Invece è raffinato, stanco, di un estetismo vinto, fragile ed inutile.

Giuseppe Turroni

PENDULUM (Pendulum, crimine senza testimoni)

R.: George Schaefer - **s. e sc.:** Stanley Niss - **f.** (technicolor): Lionel Lindon - **m.:** Walter Scharf - **scg.:** Walter Simmonds e Hugh Fowler - **int.:** George Peppard (capitano di polizia Frank Matthews), Jean Seberg (sua moglie), Richard Kiley (avv. King), Charles McGraw (commissario di polizia Hildebrand), Madeleine Sherwood, Robert F. Lyons, Frank Marth, Mary Dusay, Stewart Moss, Paul McGrath, Isabel Sanford, Dona Elcar, Harry Lewis, Mildred Trares, S. John Launer, Robin Raymond, Philip Hill - **p.:** Stanley Niss per la Pendulum Prod. - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** Columbia-Ceiad.

BULLITT (Bullitt)

R.: Peter Yates - **s.**: dal romanzo « Mute Witness » di Robert L. Pike - **sc.**: Alan R. Trustman, Harry Kleiner - **f.** (technicolor): William A. Fraker - **m.**: Lalo Schifrin - **scg.**: Albert Brenner - **e.s.**: Sass Bedig - **mo.**: Frank P. Keller - **int.**: Steve McQueen (Frank Bullitt), Robert Vaughn (Walter Chalmers), Jacqueline Bisset (Cathy), Don Gordon (Delgetti), Robert Duvall (Weissberg), Simon Oakland (capitano Bennett), Norman Fell (capitano Baker), Carl Reindel (Stanton), Felice Orlandi (Renick), Pat Renella (Johnny Ross), George S. Brown (dott. Willard), Jistin Tarr (Eddy, l'informatore), Victor Tayback (Pete Ross), Paul Genge (il killer prezzolato), Ed Peck (Wescott), Robert Lipton (I° aiutante) - **p.**: Philip D'Antoni per la Solar - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: Warner Bros-Seven Arts.

È soltanto casuale la circostanza che in più di un film americano si affronti il problema se il cittadino debba fidarsi delle strutture giudiziarie o se invece debba farsi giustizia da solo, ignorando leggi e regole sin qui date per accettate? L'interrogativo è proposto da due produzioni di recente distribuite in Italia, *Bullitt* e *Pendulum.* Apparentemente i due film non hanno in comune che la ricerca di nuovi effetti del brivido e i registi riescono, sotto questo punto di vista, a fare parzialmente centro. Ma, andando un po' sotto superficie, è possibile cogliere dati collimanti che meritano qualche considerazione. A far scattare il meccanismo della giustizia individuale è in entrambi i casi un poliziotto cacciatosi nei guai e nella necessità di scagionarsi da solo se vuole sfuggire a gravi conseguenze, l'uno sul piano professionale, l'altro addirittura agli effetti della sopravvivenza. L'andamento dei fatti è tale che i due devono agire contro le regole giuridiche proprio per evitare che la parola giustizia perda ogni significato.

In *Pendulum,* il capitano Matthews si vede cadere addosso il sospetto di di aver ucciso la moglie e l'amante nel momento in cui ha subito un grave scacco professionale: un maniaco sessuale omicida di cui era riuscito a ottenere l'incriminazione viene rimesso in libertà perché l'abile avvocato della difesa dimostra che i diritti costituzionali dell'imputato non sono stati rispettati. Dopo la scoperta del duplice delitto, la stima di cui godeva presso i superiori scema rapidamente: viene prima tenuto d'occhio con discrezione, poi sospeso dall'incarico di consulente di una commissione ministeriale contro il crimine, quindi colpito da mandato di cattura. Le due centrali di potere in cui il poliziotto riponeva la sua fiducia (le forze dell'ordine delle quali faceva parte e l'ambiente politico) lo hanno abbandonato, anzi lo perseguitano. Resterebbe la carta della magistratura, l'affidamento sull'equità del suo giudizio. In un primo tempo, l'ex capitano sembra volerla giocare e affida la sua difesa all'avvocato che ha fatto prosciogliere l'omicida maniaco. Ma questa scelta è fatta contro voglia: è forse più facile far assolvere un delinquente colpevole che un poliziotto innocente. Ecco quindi profilarsi per Matthews l'inevitabilità di una diversa scelta: la soluzione del caso sta in lui stesso, nel farsi giustizia da sé, nel cercare l'assassino e questa volta costringerlo a confessare la sua colpa senza l'intervento frenante della legge. L'assassino infatti finisce sotto i colpi del Matthews. Risolto il caso, Matthews ritrova poliziotti e politicanti tutti amici, ma la lezione è servita a fargli capire che soltanto nella sua intelligenza, nella sua forza morale potrà trovare in futuro gli strumenti con cui ricuperare il terreno perduto. Va aggiunto che nel processo contro l'assassino mania-

co — in apertura di film — era stato proprio il magistrato a confessare sfiducia nel sistema affermando che se in passato il pendolo della legge oscillava di più dalla parte della polizia, ora tende a inclinare in senso opposto. Il cittadino, che resta pur sempre un potenziale criminale, è troppo tutelato.

L'unico personaggio positivo del film è quindi il capitano Matthews, il solo che abbia una sua etica, una sua razionale moralità. Questa moralità si manifesta anche nella difesa del nucleo familiare contro le tentazioni del facile guadagno o dell'adulterio per brama di lusso: com'era sin dall'inizio giustamente convinto della colpevolezza del maniaco, così pienamente giustificati erano i suoi sospetti sull'infedeltà della moglie.

Se *Pendulum*, produzione del resto tipicamente di consumo, mette a nudo aspetti di crisi della società americana, le soluzioni che propone si apparentano a una concezione autoritaria, quasi mafiosa. Quest'aggettivo si giustifica soprattutto nel riferimento al problema della paralisi della giustizia. Quando la società è impotente ad usare i suoi strumenti, deve subentrare l'iniziativa individuale. L'assoluzione del delinquente pazzoide è rappresentata come la conseguenza di un eccesso di democrazia: i tutori dell'ordine pubblico non godono della necessaria libertà d'azione e quindi l'uomo giusto, l'uomo probo che fa affidamento sul rispetto delle convenzioni sociali, non può essere protetto come dovrebbe. Il sottofondo qualunquistico è appariscente. Anche l'abile avvocato è rappresentato negativamente: ha intelligenza e furbizia da vendere nello sfruttare i cavilli giuridici, ma si confessa impotente a porre rimedio al guaio che ha provocato, pur nella difesa di un principio costituzionale: in sostanza, è responsabile della liberazione di un assassino.

Il taglio psicologicamente sbrigativo, ma cattivante, del lavoro di George Schaefer trova valido sostegno nel cast degli interpreti, fra cui George Peppard rende con efficacia il personaggio dell'eroe, il poliziotto duro e simpatico. Jean Seberg ha più che altro compiti da ragazza di copertina. L'ottimo caratterista Richard Kiley è l'avvocato al servizio di una causa odiosa.

Peter Yates, il regista di *Bullitt*, raggiunge risultati tecnicamente più eleganti, sofisticati di Schaefer. Quanto ai contenuti, come si è detto i due film si apparentano. Bullitt, l'altro ufficiale di polizia in azione, ha in comune con Matthews un infallibile fiuto e un'altrettanto irresistibile tendenza alle maniere spicce. Incaricato di sorvegliare Ross, un gangster che ha tradito l'« Organizzazione » e che un politicante senza principî vuol portare davanti a un tribunale non tanto per far trionfare la giustizia quanto per procurarsi benemerenze pubbliche utili per diventare deputato, Bullitt incorre in un infortunio. Succede che il gangster (o presunto tale) viene ucciso nonostante l'assidua sorveglianza. Il politicante, inferocito, chiede la testa del capitano ai suoi superiori. Ma Bullitt non è tipo da arrendersi ed eccolo ricorrere a una serie di illegalità pur di non perdere la partita: sequestra il cadavere dell'uomo che ha truffato l'« Organizzazione », insegue i suoi assassini, li fa morire carbonizzati provocando uno spettacolare incidente d'auto e continua le indagini con la complice passività di un amico pezzo grosso della polizia, che comunque ha il suo daffare per resistere alle pressioni di Chalmers, il politicante. Si arriva così al gran fi-

nale con una sparatoria tipo western in un aeroporto, in cui il vero gangster che ha beffato l'« Organizzazione » viene scoperto e fulminato mentre tenta la fuga all'estero. L'uomo ucciso all'inizio era un altro, costretto da Ross a prendere il suo posto.

Si è parlato di notevoli risultati spettacolari ottenuti da Yates. Le sequenze dell'inseguimento automobilistico dei due killers sui saliscendi della San Francisco residenziale (con effetti alla *Grand Prix* che sconvolgono lo stomaco degli spettatori) sono ragguardevoli, anche se troppo insistite. In altri momenti, il regista sbaglia misura, come nella caccia all'uomo all'aeroporto con spacconate alla Eddie Costantine: Bullitt che passa indenne sotto il ventre di aerei in decollo o che evita con disinvoltura proiettili esplosi da pochi metri.

Ideologicamente, il film fa discendere una serie di inevitabili conseguenze da una considerazione del protagonista in risposta a un rimprovero dell'amica, disgustata dallo scorrimento di sangue e dalle violenze che sono il condimento giornaliero della professione di Bullitt. Questi risponde: tutti i rapporti umani sono basati sulla violenza e a ciò non c'è rimedio se non rispondendo con la violenza. La filosofia del personaggio (che ha il volto espressivo di Steve Mc Queen) è elementare: odia la politica e ad alimentare questo sentimento contribuisce la presenza del citato Chalmers che ne è un esponente deteriore; Bullitt crede soltanto in se stesso, è insensibile a qualsiasi stimolo che non sia quello di reagire all'offesa con colpi ancora più duri. Anche qui, l'eroe è cosciente dei limiti della giustizia amministrata con criteri normali e commette arbitri su arbitri, solo preoccupato dello scopo da conseguire. Quando il gangster Ross, alla fine dell'inseguimento nell'aeroporto, per aprirsi un varco uccide un poliziotto, Bullitt non ha un attimo di esitazione, anzi, in spregio al politicante che lo vorrebbe vivo per trascinarlo in tribunale, riempie di proiettili il ricercato. La giustizia quindi non potrà conoscere i segreti dell'« Organizzazione ». È, questa, la vendetta di Bullitt sul fastidioso personaggio che vuol diventare deputato, indifferente al danno che ne deriva alla comunità.

Memore delle parole dell'amica, dopo la sparatoria Bullitt guarda con odio la rivoltella. C'è però da giurare che, pur detestandola in quel momento, l'userà ancora. Non potrebbe esserci identificazione più completa fra questo poliziotto e l'immagine più lipida dell'onestà. La conclusione è in armonia con quella di *Pendulum*. Non ci si deve fidare né delle leggi né degli uomini designati a farla rispettare.

Nel film c'è una sequenza in cui sembra profilarsi una polemica antirazzista, quando il politicante allo ospedale chiede la sostituzione di un medico di colore, ma tutto si esaurisce nella battuta di Chalmers: « non voglio quel medico a quel posto perché è giovane ed inesperto ». Per tutta risposta, Bullitt approfitta dell'occasione per rendere il dottorino negro complice della sparizione del cadavere di Ross. Come polemica anti-segregazionista lo spunto è modesto. L'episodio ricorda peraltro più significativi precedenti: già in *Indovina chi viene a cena?* o *La calda notte dell'ispettore Tibbs* un negro è al centro di una vicenda che coinvolge il razzismo dei bianchi, ma sta di fatto che la gente di colore in argomento appartiene a uno strato sociale intellettualmente e socialmente

rispettabile. Ha quindi possibilità di difesa sconosciute alla grande maggioranza dei suoi simili. Anche il medico di *Bullitt* è un caso atipico, appartenendo a una classe che in qualche modo si apparenta a quella dei bianchi qui visti in azione. La discriminazione finisce per dare poco nell'occhio, ed è tutto sommato irrilevante nell'economia del racconto cinematografico.

Giancarlo Carcano

ALIBI, L'

R.: Adolfo Celi, Vittorio Gassman, Luciano Lucignani - **s.** e **sc.:** A. Celi, V. Gassman, L. Lucignani - **collab. sc.:** Sandro Continenza - **f.** (eastmancolor): Stelvio Massi - **m.:** Ennio Morricone - **scg.:** Giorgio Giovannini - **mo.:** Mariano Arditi - **int.:** Adolfo Celi (Adolfo), Vittorio Gassman (Vittorio), Luciano Lucignani (Luciano), Franco Giacobini (Luca), Tina Aumont (Filli), Jovanna Knox, Ines Kummernus, Grande Othello, Marcia Rodriguez, Lina Sadun, Vincenzo Sartini, Silvana Venturelli - **p.:** Franco Cristaldi per la Vides-Italnoleggio - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Italnoleggio.

L'onestà e l'autenticità sono due caratteristiche tematiche che subito si impongono alla nostra attenzione e al nostro sentimento guardando questo film di Adolfo Celi, Vittorio Gassman e Luciano Lucignani, *L'alibi,* un film a tre mani, e non sarebbe proprio esatto definirlo a tre episodi. Ognuno dei tre attori-registi racconta una esperienza di vita, una rinuncia alla vita, una crisi, una sconfitta, una amarezza. I racconti degli autori da cui essi hanno ricavato il film li possiamo leggere ne *L'alibi* (Roma, Lerici, 1969, L. 1200), con una introduzione di Giacomo Gambetti, che dice tra l'altro « ... come non sia possibile ricostruire un tempo perduto e irripetibile, come siano perdute e irripetibili la giovinezza, la fase eroica e appassionata di ogni avventura dell'uomo, anche quando non sia l'entusiasmo a morire ».

Onestà e autenticità, dunque; raramente negli ultimi anni si sono visti film che, al di fuori dei risultati espressivi, possano far centro nel nostro dramma di individui *comuni, medi,* nonostante le cariche che possiamo rivestire, il successo che possiamo aver ottenuto, le sconfitte, le vittorie, le gioie e le amarezze. Il film reca questo peso di vita. questa dolcissima e tremenda gioia di vivere, questa disperata felicità, per dirla col poeta Umberto Saba; e trasporta, in un fluire pacato e nello stesso tempo allegro di ritmo, le scorie dei nostri pentimenti, delle nostre rinuncie, delle nostre crisi. C'era tutto per fare un film troppo medio, troppo alla Salce, molto alla Risi: un film che avrebbe fatto sbellicare dalle risa e intanto non avrebbe coinvolto noi, come uomini, come persone: ci avrebbe presi, lì, furbescamente, come personaggi, ci avrebbe infilzati al muro come la farfalletta del dottor Centerbe, e giù a farci ghignare, con qualche intervallo sentimentale certo, con qualche lacrimuccia a tradimento, calata quando proprio il riso diventa un fatto fisiologicamente non sopportabile...

Celi, Gassman e Lucignani hanno, senza averne avuta l'aria, ribaltato questi poveri luoghi comuni del nostro cinema, questa maniera di cui poi qualcuno di essi è piuttosto responsabile. Gassman, come gli dicono gli amici nell'ultima scena del film, Gassman il grande attore giovane del teatro italiano del dopoguerra, conciato come una marionetta e con quel-

la truccatura da burattini, con quelle smorfie di chi sa d'essere bravo ma non fa niente per cercare una misura, un ordine, una chiarezza espressiva. Celi, forse meno responsabile, che però lavora nei film di 007; e Lucignani con la sua aria da impegnato di sinistra in crisi, con le sue idee sul teatro. C'era tutto, insomma, per fare una farsa qualunquista, sbarazzina e sciocca. Gli autori hanno fatto di tutto per stare nella serietà, e, nonostante certe battute di dialogo che sembrano comuni, nonostante certe situazioni (il ballo dalla contessa, con la sbronza finale, la corsa in bicicletta, i bambini che la mattina presto escono per la scuola con la *nurse* ed uno pensa subito alla grande scena de *La dolce vita*), nonostante quel colore troppo bello (Rio de Janeiro non s'è mai vista così bella sullo schermo), nonostante quell'aura *media* che probabilmente manderà in bestia certi critici nostri raffinati ed esterofili (che chiamerebbero i personaggi almeno in francese, giusto per dare una patina di nuovo, di diverso), nonostante che sappiamo tutto, almeno noi addetti ai lavori, della vita di Adolfo, Vittorio e Luciano, o quasi tutto almeno, ecco che il film cresce, nel suo ritmo, nella sua malinconia, nella sua disperata lotta contro la solitudine, nella sua tristezza virile, nella sua profonda necessità di vita. E ci troviamo alla fine, mentre Luca fuori chiama gli amici, con loro a discutere, con parole volgari, con parole da tre di notte e tanto alcool in corpo, e tanto dolore per tutto, e tanta tristezza, e tanta felicità per aver gli amici vicino: per litigare, almeno per sentirci vivi, per far sì che non ci sia solo deserto ma anche speranza, speranza di una lotta, di un perché, di una ragione...

Non sono solo parole, queste, nate da una commozione sincera: ma se questa commozione *è* lo stesso film, non si vede come si debba essere per forza critici ed intellettuali di fronte ad un film che anche se è critico ed intellettuale (e lo è veramente) lo fa in modo elegante, in modo, come dire oraziano, in cui cioè il culto delle cose, delle *res*, l'amore della vita, non passa in sott'ordine e ci fa emettere giudizi, appunto, soltanto intellettuali... Ma ecco che ci accorgiamo che il fallimento dei personaggi da loro stessi detto a gran voce, sottolineato a più riprese, è, più che un fallimento in senso lato del personaggio cinematografico (queste cose le lasciamo ad Antonioni, ai « grandi »), un fallimento di chi non sempre, nei suoi anni giovani, ha saputo, preso nel vento dell'avventura eroica, fare andare d'accordo vita e ragione, impegno e sentimento, insomma autobiografia con storia. Non so, forse il paragone è fuori luogo, ma mi sembra che Godard sia da ammirare proprio per questa aderenza vita-impegno, esistenza-cinema, mestiere-passione, film-ideologia: i suoi film li ammiriamo, anche se non sempre li capiamo sino in fondo, perché sentiamo che sono vivi, autentici. L'autenticità de *L'alibi,* non dico che resta a metà strada perché il cuore qui piange, dà calore, si denuncia, ci prende; ma certamente si tratta dell'autenticità di una sconfitta, e i tre autori non pensano che tornando indietro avrebbero potuto cambiare corso alla loro vita, magari avere avuto meno successo ma avere lottato più profondamente per la verità. Queste sono idee personali, mie, e del resto ho detto come il film sia carico di partecipazione umana e di verità. Le lacrime non sono quelle del coccodrillo, la crisi del quarantenne non è quella di maniera di tanti film italiani un po' fatti in burletta

un po' sullo stile della barzelletta del parrucchiere. Il tono del racconto è moderno e risentito, forse con troppi spezzettamenti, con troppo stilemi alla Lester che però qui ricompongono il mosaico della memoria e non sembrano gratuiti.

In sostanza l'alibi di cui i tre autori-attori parlano è quello nostro, di tutti i giorni: con noi stessi e con chi ci sta vicino. Presentato in una luce critica, modesta ma carica di ragione e al tempo stesso di pietà, esso trasforma una materia comune, quasi mondana (Gassman è attore-mito, gli altri un po' meno ma comunque sono personaggi alla ribalta della notorietà) in una condizione esistenziale che non è pietistica, non è sentimentale e soprattutto non tira l'acqua al mulino di nessuno, né della ideologia politica né di quella religiosa. Tre quarantenni laici, con un certo successo, si trovano di fronte alle sconfitte della vita, alla morte delle illusioni. Era ora, si dirà. I ventenni che si fanno sparare in piazza non le hanno neppure alla loro età. È vero. Ma questi quarantacinquenni sono stati balilla, figlio della lupa, avanguardisti, magari sono stati in Libia e in Russia. Sono stati educati nella ignoranza e nel nulla, nella idiozia più orrenda. Adolfo, Vittorio e Luciano ci trasmettono un senso come di amore, come di pietoso rispetto, e non per i capelli bianchi o la pancia che cresce, ma perché hanno sofferto un male che, nonostante tutto, resta attaccato addosso, a tutti.

Giuseppe Turroni

FUNNY GIRL (Funny Girl)

R.: William Wyler - **s.:** dalla commedia musicale omonima di Isobel Lennart e Jule Styne - **sc.:** Isobel Lennart - **f.** (in technicolor, panavision): Harry Stradling - **m.:** Jule Styne (canzoni di Jule Styne, su versi di Bob Merrill) - **superv. music.:** Walter Scharf - **numeri music.:** Herbert Ross - **scg.:** W. Kiernan - **mo.:** Robert Swink - **int.:** Barbra Streisand (Fanny Brice), Omar Sharif (suo marito), Walter Pidgeon (Florenz Ziegfeld), Kay Medford (la madre di Fanny), Anne Francis (Georgia), Lee Allen - **p.:** Roy Stark - **d.:** Columbia - **o.:** USA, 1969.

STAR! (Un giorno... di prima mattina)

R.: Robert Wise - **s.:** William Fairchild - **sc.:** William Fairchild - **f.** (de luxe, todd ao): Ernest Laszlo - **m.:** Lennie Hayton (superv. delle canzoni di S. Cahn e J. Van Heusen, P. Morande, S. Chaplin, N. Coward, G. e I. Gershwin, C. Porter, K. Weill) - **coreogr.:** Michael Kidd - **scg.:** Boris Leven - **co.:** Donald Brooks - **mo.:** William Reynolds - **int.:** Julie Andrews (Gertrude Lawrence), Richard Crenna (Richard Aldrich, suo marito), Michael Craig (sir Anthony Spencer), Daniel Massey (Noel Coward), Robert Reed (Charles Fraser), Alan Oppenheimer (André Charlot), Garrett Lewis (Jack Buchanan) - **p.:** Saul Chaplin, per la Robert Wise Productions e 20th Century Fox - **d.:** 20th Century Fox - **o.:** USA, 1968.

L'elemento più interessante di *Funny Girl* (un « musical » come tanti, per molti aspetti) è la presenza di quella singolare attrice-cantante che è Barbra Streisand. Diva arrivatissima, stravagante e prepotente a 26 anni dopo un unico film (*Funny Girl,* appunto), pagata come Liz Taylor e Sofia Loren, la Streisand costituisce senz'altro un fenomeno nel mondo dello spettacolo. Nata da una famiglia molto modesta d'origine israelita, caparbiamente convinta del suo talento nonostante la serie dei rifiuti ricevuti dagli impresari (il suo aspetto fisico è lontano dalla perfezione, anche se lei si picca di somigliare a Nefer-

titi, e la sua voce ha toni striduli), Barbra compie la scalata al successo con una determinazione lucidissima e, attraverso la porta della musica leggera, raggiunge presto il suo traguardo: fare l'attrice « at the top ». « Io non sono una cantante — dichiara — ma un'attrice che canta »; ciò che non le impedisce di conquistarsi sei « dischi d'oro » (uno per ogni milione di dischi venduti). È protagonista nel 1964 del « musical » *Funny Girl* sulle scene di Broadway, e le repliche durano due anni in America e uno a Londra; poi viene la versione cinematografica.

È soltanto una « diva », un nome alla moda, questa Barbra Streisand (sembra che il nome di battesimo sia dovuto ad un errore di trascrizione del padre, intenzionato a chiamare la figlia con un più consueto « Barbara ») o è anche un valore? A noi pare che la celebrità vistosa sia un accessorio e che la Streisand abbia un talento autentico. E non ci riferiamo soltanto alle sue doti di attrice, dando per giudicate (attraverso i dischi) le sue qualità di cantante, ma piuttosto alla misura completa di attrice-cantante, poiché ascoltarla soltanto e vederla cantare sono due cose ben diverse. Essa ha infatti il fisico, il temperamento, il fascino del grande « animale da palcoscenico ».

Intelligentemente, il primo ruolo che le hanno affidato sfrutta in pieno le sue possibilità e, soprattutto, si avvale delle peculiarità della sua persona, senza forzarla in direzioni estranee. Quando la Streisand appare, nel « numero » di Ziegfeld, attorniata da uno stuolo di ragazze alte e formose, di una bellezza statuaria che fa soggezione, ha volutamente l'aspetto del brutto anatroccolo in mezzo ai cigni, ma sfrutta appunto questo contrasto a fini buffoneschi: ed infatti in detta scena le ovvie « lyrics » della canzone sono stravolte dal personaggio in direzione auto-parodistica. Così come rifiuta di cadere nel patetico e nel sentimentale — almeno fino ad un certo punto — nonostante le tante (troppe) svolte romantiche.

Ciò è stato possibile per la scelta del personaggio, messo addosso alla Streisand come un vestito confezionato su misura (sarebbe meglio dire che i sarti hollywoodiani hanno « confezionato » l'indossatrice sul vestito già pronto). Il ruolo sostenuto nel film (e prima nel « musical » da cui è tratto) è infatti quello di Fanny Brice, una « fantasista » con spiccate doti di cantante e di mima che, pare, per prima ebbe l'idea di introdurre elementi umoristici e parodistici nelle fastose fantasie di Ziegfeld. Nata nel 1891 a New York col nome di Fanny Borach, la Brice aveva studiato regolarmente recitazione prima di dedicarsi al « burlesque » e di essere scritturata da Ziegfeld nel 1910; aveva partecipato anche ad alcuni film esordendo nel 1928 con *My Man* (la canzone di questo titolo conclude *Funny Girl*). Quando morì, nel 1951, era già dimenticata dai più da un bel pezzo.

A parte le analogie fra le due personalità, la Streisand si sovrappone con « humour » e partecipazione a Fanny Brice, anche se lo spettatore d'oggi non sa più quanto appartiene alla diva del passato e quanto è della diva di oggi. Resta da dire che il « musical » biografico della Lennart è eccellente nella prima metà, dove ci fa assistere alle prime prove della Brice, ai suoi primi successi, alle prime scritture con Ziegfeld, e poi è mediocramente consueto nella seconda metà, dove il talento teatrale della protagonista è dato ormai per conosciuto e l'accento cade sulle sue vi-

cende di cuore, tanto meno cattivanti quanto più è presente in scena quel pessimo attore che è Omar Sharif, fissato in un sorriso supponente da « basilisco » levantino.

La regia di Wyler è discreta, attenta agli scarti e ai trasalimenti della protagonista, non priva di gusto nella ricostruzione delle « Ziegfeld Follies » e in quella, più libera, di certi quadretti pittoreschi di vita americana, ma come sempre in questi casi la sua funzione è più che altro quella di amministrare i diversi apporti dei suoi collaboratori « tecnici ». Un elemento importante del film è la colonna sonora: Jule Styne, un veterano di Tin Pan Alley, nonostante la sua origine inglese, ha composto un buon numero di canzoni nuove accanto all'uso di motivi di repertorio, offrendo ottime occasioni allo stile « rabbioso » della Streisand attraverso il sincopato, le accensioni drammatiche, la ritmica irregolare. Modernamente, nei « numeri » che non sono di palcoscenico, la canzone non interrompe l'azione, ma la continua, piegandosi alla successione degli avvenimenti: un esempio tipico è la tambureggiante « Don't Tell Me » (la voce della Streisand, fortunatamente, non è doppiata nei numeri di canto) attraverso la quale il personaggio grida il suo diritto a vivere una sua vita privata e a seguire gli impulsi del cuore, che inizia nella stazione ferroviaria di Baltimora, prosegue sul viaggio in treno, sull'arrivo a New York, sull'inseguimento in motoscafo del piroscafo in navigazione per l'Europa, e si conclude all'arrivo della protagonista sulla nave.

Un altro « musical » biografico di grande impianto è *Star!* (*Un giorno... di prima mattina*) di Robert Wise. Guarda caso, la protagonista è la rivale più accesa di Barbra Streisand e cioè Julie Andrews: sembra che l'inimicizia delle due « primedonne » raggiunga toni parossistici.

La personalità portata stavolta sullo schermo — direttamente, senza la mediazione dello spettacolo teatrale — è quello di Gertrude Lawrence, una « stella » dall'intelligenza eccezionale, lodatissima dai critici contemporanei, attiva fino agli ultimi anni della sua vita (nata in Inghilterra nel 1898, è morta a New York nel 1952); molto apprezzata anche per la sua attività nel teatro di prosa, recitò soltanto occasionalmente per il cinema.

Anche qui si possono rilevare alcune analogie tra il personaggio autentico e la sua interprete: sia la Lawrence che la Andrews sono nate a Londra, tutte e due hanno recitato nel teatro di varietà fin da bambine, tutte e due hanno conosciuto la celebrità dopo i successi americani. Ma poi le somiglianze finiscono, poiché nonostante i suoi sforzi per togliersi dai suoi ruoli disneyani, la Andrews resta una diva all'acqua-e-sapone, mentre la Lawrence aveva una personalità accesa che, pare, assumeva talora aspetti addirittura luciferini.

Robert Wise, regista ormai a suo perfetto agio nel « musical », ha applicato alla sua biografia, ricca di numeri musicali di repertorio come un « hambuger » molto imbottito, un evidente scrupolo ricostruttivo: la trasformazione delle mode, dei costumi, dei « décors » segue in maniera abbastanza piacevole e puntuale l'evoluzione del gusto di trentacinque anni, quanti ne passano dal 1905 al 1940, il periodo considerato. Da sottolineare il fatto che il racconto è tagliato in maniera piuttosto inconsueta per il genere cui appartiene: forse memore di *Citizen Kane,* di cui fu montatore, Wise introduce le vicende della Lawrence attraverso il mon-

taggio di un « documentario » che si finge girato per la televisione nel 1952, e visionato dalla stessa protagonista al tramonto. Altro elemento di curiosità è quello di aver portato sullo schermo personaggi tuttora viventi, offrendo così allo spettatore la possibilità di confrontare il personaggio recitato dall'attore con quello autentico: ci riferiamo specialmente al commediografo Neol Coward, amico della Lawrence fin dagli anni della gioventù londinese, interpretato con puntiglio da Daniel Massey (figlio di Raymond).

Fra i « numeri » musicali fanno spicco « Oh, It's A Lovely War », tipica canzone del varietà inglese della prima guerra mondiale, «The Physician» di Cole Porter e « Jenny Made Her Mind Up » dal « musical » *Lady In The Dark* di Kurt Weill.

Ermanno Comuzio

POCHE ORE PER UNA VITA

R.: Panos Glycofridis - **m.:** Cristos Leondis - **int.:** Giorgio Foundas, Anestis Vlachos, Giannis Fertis - **p.:** Sampietro Sterghiores - **o.:** Grecia 1967 - **d.:** Italcid (Lugar film per il Piemonte).
(Il film ha ricevuto quattro premi al festival di Salonicco).

Un « Papà Cervi » greco (poco importando, evidentemente, se i figli di cui è privato sono soltanto tre anziché sette, dal momento che quei tre sono tutti quelli che ha, e la loro morte basterà dunque a colmare interamente ogni sua possibilità di strazio) è il protagonista di questo film ellenico scritto e diretto da Panos Glycofridis, che per molti segni si può supporre un dotato, ben preparato e puntiglioso esordiente.

La storia, che in questo caso si ambienta in un villaggio greco, non è dunque sostanzialmente dissimile da quella tremendamente vera e ancora sofferta, che riguardò una famiglia patriarcale e una fattoria della nostra Emilia, così come dissimile non è, purtroppo, da tante e tante altre tragiche storie analoghe che ci straziarono nell'ultima guerra l'Europa occupata dai tedeschi: un attentato compiuto dai partigiani, e subito la crudele rappresaglia, il terrore nazista, e la cattura di trenta giovani ostaggi, scelti a caso fra la popolazione di un villaggio, con la cui collettiva fucilazione un ufficiale delle « SS » si propone non tanto di vendicare l'unico militare ucciso quanto di paralizzare ogni moto di resistenza con un esempio di spietata e terrificante repressione.

Fra i trenta ostaggi, come si è accennato, tre sono fratelli, e figli tutti del buon vecchio Manthos che, da tempo vedovo, non aveva occhi e cuore che per loro. Nella tragedia collettiva, la circostanza di questo particolare smuove fra gli abitanti del villaggio una particolare pietà di cui si fanno portatrici tre piccole « autorità » locali con un loro intervento presso il comandante del reparto nazista, un intervento che non si capisce, tuttavia, perché debba essere così remissivo e quasi untuoso, e perché debba limitarsi sin dal principio a impetrare soltanto la salvezza di uno dei tre figli di Manthos, così accettando implicitamente come provvedimento irrevocabile e quasi quasi legittimo la condanna a morte degli altri ventinove giovani catturati.

O, si capisce, almeno, soltanto come espediente di comodo trovato dall'autore del film per arrivare al nodo emotivo e psicologico che gli premeva: cioè al dramma del padre, del

vecchio Manthos, costretto a decidere lui stesso quale dei tre suoi figli debba essere salvato, e sprofondato quindi, per tutta una notte, in un lacerante dramma della coscienza che suscita ricordi, confronti, sentimenti diversi, anche rimorsi (così rievocandosi, nel frattempo, anche i caratteri singoli e le singole storie dei tre fratelli, a loro volta dilaniati dal dubbio e da interiori conflitti nell'aula scolastica dove sono rinchiusi), sinché il genitore, all'alba, davanti al plotone d'esecuzione, apparirà incapace di esercitare una scelta tanto tremenda, e si limitera a distribuire una eguale carezza ai tre ragazzi che subito dopo moriranno insieme, falciati dai mitra nazisti. (E, tuttavia, una scelta sarebbe stata giusta e possibile sotto un profilo profondamente morale, dopo l'esame di coscienza: quella che avrebbe potuto additare a una salvezza quello dei tre figli che, nelle macerazioni notturne del padre, nel groviglio della sue memoria, era chiaramente apparso il « meno amato », quello al quale la vita, e il genitore stesso, meno avevano concesso).

Si è forse già capito che, nella riduzione del dramma collettivo (che pur trova immagini e accenti molto efficaci tanto all'inizio quanto alla fine del film) a dibattito di una singola coscienza e a dramma di un solo personaggio, non è possibile non individuare lo scatto di un meccanismo piuttosto artificioso, con la conseguenza di prospettare in termini anche abbastanza improbabili una situazione disperante come quella che riguarda il vecchio protagonista. Ma il film, realizzato con uno stile egregio (anche se con espliciti e un po' scolastici riferimenti a illustri autori e anche a « maniere » di varia estrazione), non manca di una sua sincera tensione, di una sua efficacia drammatica e di una notevolissima dignità formale, raccomandata così allo spettatore più preparato e più esigente anche in virtù dell'ottima fotografia in bianco e nero, e dell'intenso commento musicale. I nomi degli attori non direbbero molto al pubblico italiano: basterà dire che gli interpreti sono tutti abbastanza ben scelti e guidati, pur con qualche frangia enfatica e manieristica.

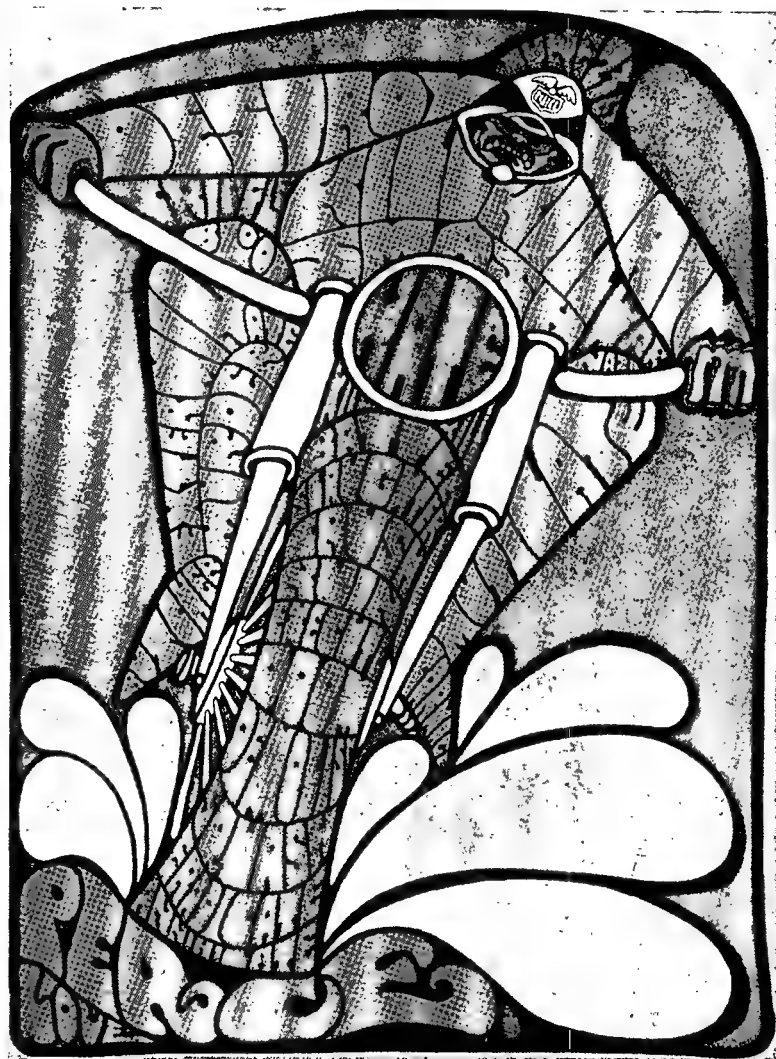
Gian Maria Guglielmino

Jean-Luc Godard, l'autore-simbolo dell'odierno cinema di « contestazione ».

La chinoise di Jean-Luc Godard (con Anne Wiazemsky, Francia 1967) capostipite insuperato dei film di dibattito ideologico.

a chinoise, con Anne Wiazemsky (Véronique) e Jean-Pierre Léaud (Guillaume).

Chronik der Anna-Magdalena Bach di Jean-Marie Straub. Straub, in primissima linea per qualità di risultati e per rigore di impegno, è fra i pochissimi giovani autori di oggi che lavorino fuori dai circuiti commerciali.

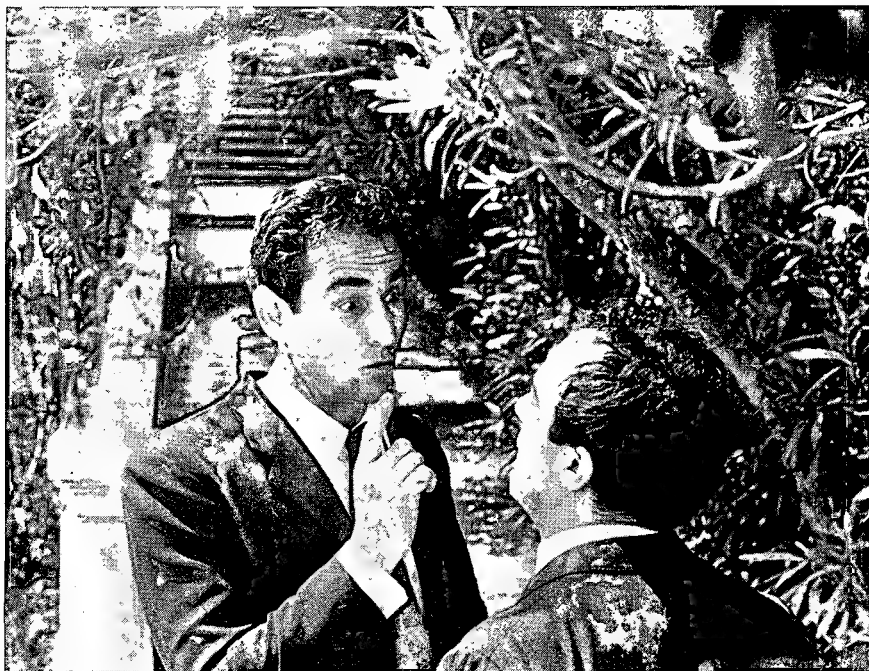
Il giovane Di Donato, già esponente della contestazione operaia a Pisa (foto g.c. da *Sipra-uno* cit. nel testo; anche la foto di copertina è tratta da *Sipra-uno* cit.).

Hate (« *Odio* ») *raffigura un poliziotto di Los Angeles che schiaccia con la sua grossa motocicletta le parole* Peace (*pace*) *e* Love (*amore*).
La figura dominante è composta dalle parole
June 23 1967 Destroy Main Kill Kill Smash Cripple
Blood War Nazi Hate Butcher Exterminate
Murder Mutilate Carnage Kill Kill, Batter Slaughter Crush Ruin
Execute Doom Demolish
Squash Eradicate Annihilate Hate
(« *distruggere storpiare uccidere uccidere sfasciare azzoppare sangue guerra nazista odiare macellare sterminare assassinare mutilare strage uccidere uccidere picchiare massacrare schiacciare rovinare giustiziare condannare demolire pestare sradicare annichilire odio* »)
(da *Sipra-uno* cit.).

Mark Rudd, studente della Columbia University (da *Sipra-uno* cit.).

Jacques Sauvageot, vicepresidente dell'Union Nationale Etudiants de France, alla Sorbona nel 1968 (da *Sipra-uno* cit.).

Rudi Dütschke a Berlino nell'inverno 1968 (da *Sipra-uno* cit.).

Ping-Pong di Arthur Adamov, regia di Massimo Manuelli, al teatro Arlecchino di Roma.

L'alibi di Adolfo Celi, Vittorio Gassman, Luciano Lucignani (Italia, 1969), con Luciano Lucignani, Tina Aumont, Vittorio Gassman, Franco Giacobini, Adolfo Celi.

IL TEATRO DI PROSA

Avevamo chiesto al nostro collaboratore Giulio Cesare Castello di scrivere un articolo su Giorgio Strehler e Castello ha creduto, giustamente, di parlare anche della *Cantata di un mostro lusitano,* senza sapere che, sullo spettacolo, era stata già redatta una nota critica. Non ci restava che pubblicacare entrambi gli articoli, che toccano argomenti di primaria importanza e che, pur scritti in assoluta indipendenza l'uno dall'altro, sostanzialmente si completano a vicenda, anche se non mancano alcune divergenze di giudizio (*n.d.r.*).

CANTATA DI UN MOSTRO LUSITANO

Lavoro di teatro con musiche di Peter Weiss - **trad. e rid.:** Giorgio Strehler - **regia:** Giorgio Strehler - **mus.:** Fiorenzo Carpi, Bruno Nicolai - **impianto scenico e cost.:** Ezio Frigerio - **oggetti di scena:** Carlo Tomasi - **azioni mimiche:** Marise Flach - **reg. assist,:** Fulvio Tolusso - **att. cult.:** Giorgio Polacco - **dirett. palc.:** Mario Baldini - **assist. scenogr.:** Dorothée Crosland - **attrici:** Milena Vukotic, Saviana Scalfi, Marisa Minelli, Milva, Marisa Fabbri - **attori:** Giorgio Del Bene, Giancarlo Dettori, Giustino Durano, Franco Graziosi, Massimo Sarchielli - **musicisti di scena:** Umberto Anastasio, Claudio Capodieci, Fabio Marconcini - **comp.:** Gruppo Teatro e Azione diretto da Giorgio Strehler.

Cinque difficoltà per chi scrive la verità. *Chi ai nostri giorni intende combattere la menzogna e l'ignoranza e vuole scrivere la verità, ha da superare almeno cinque difficoltà. Deve avere il* coraggio *di scrivere la verità, benché ovunque essa venga soffocata; l'*accortezza *di riconoscerla, benché essa venga travisata; l'*arte *di renderla maneggevole come un'arma; il* giudizio *di scegliere coloro nelle cui mani essa diventa efficace; la* scaltrezza *di propagarla fra questi. Tali difficoltà sono grandi per quelli che scrivono sotto il fascismo, ma esistono anche per quelli che sono stati banditi e hanno dovuto fuggire, e valgono persino per coloro che scrivono nei paesi della 'libertà' borghese.*

Bertolt Brecht

Giorgio Strehler, ventiquattro anni di storia della regia, nel teatro italiano, con spettacoli di tutti i tempi e di tutti i paesi. Strehler è ed è stato con e meglio di Visconti l'esponente più colto e qualificato della nostra scena di prosa, il suo Brecht, il suo *Arlecchino,* la sua *Trilogia* goldoniana e decine fra i centocinquanta drammi che egli ha allestito sono punti fermi per un qualsiasi discorso di maturità teatrale. L'anno scorso Strehler, dopo un sodalizio ultraventennale, si staccò dal Piccolo Teatro di Milano e da Paolo Grassi e costituì un proprio

autonomo 'Gruppo Teatro e Azione', mettendo in scena per prima opera, a Roma, nel marzo di quest'anno, *Cantata di un mostro lusitano* di Peter Weiss. *Nel caso di questo spettacolo mi pare di poter dire che, prima ancora di andare in scena, certamente qualcosa di più del 'teatrale' s'è già realizzato. E' stato fatto un 'lavoro di teatro' straordinario fra tutti noi che componiamo questo gruppo. In pochi giorni, una collettività, in un momento storico così contraddetto, così incerto e anche oscuro come il nostro, attraverso difficoltà artistiche — e non solo artistiche — si è 'costruita' tutta da sé: sentimenti, ordine, regolamentazioni, lavoro, riti, scena, rapporti umani, tutto con una forza, un calore, una solidarietà, che nella mia lunga vita di teatro non ricordo di avere mai trovato. C'è, insomma, qualunque cosa accada, dietro alla realizzazione di un testo di teatro, una 'realizzazione di vita', che si è conclusa, con un successo dolce e pacato, assoluto, irreversibile. Forse, parlando in termini puramente di palcoscenico, la mia più buona e profonda 'regia' è già stata fatta, prima ancora che lo spettacolo sia andato in scena. Sono orgoglioso di questo e commosso. E grato ai compagni. Abbiamo fatto tutti la nostra parte, 'bene'. Siamo stati veramente 'bravi tutti'. E onesti, soprattutto onesti tra noi* (Giorgio Stehler).

Il risultato è straordinariamente efficace sul piano tecnico e di 'mestiere', e chi conosce la regia di Strehler pone subito la mente ai tempi, ai ritmi, alle pause, ai movimenti, ai silenzi, alle atmosfere; ma è un risultato che non dice nulla di più e di diverso da quello che sapevano della bravura di Strehler, della sua grandissima capacità inventiva, della sua intelligenza nel trovare soluzioni di grande fascino stilistico e spettacolare. Purtroppo rare volte come in questa occasione le capacità di Strehler si sono impegnate su di un testo che non le valeva e non le vale: non le valeva perché la violenza e il colonialismo hanno oggi forme e evidenze assai più distorte e complesse e gravi di quelle in atto fra portoghesi e negri, e di quelle fra bianchi e neri in generale, su cui il giudizio degli uomini onesti concorda, in ogni paese e su ogni parallelo; non le vale perché Strehler non ha riempito — o lo ha fatto troppo poco e timidamente — gli spazi lasciati disponibili dal testo « aperto » di Weiss. *Non a caso, ora capisco Weiss stesso, quando una sera a Berlino, un anno fa, circa, nella notte, mi parlava del* Popanz *con una terminologia che allora mi parve enigmatica .Mi ricordava* Il servo di due padroni di *Goldoni, il nostro* Arlecchino, *aggiungendo che anche qui occorrevano 'humor', fantasia, invenzioni, libertà, « come una Commedia dell'Arte », diceva lui, « impegnata », aggiungevo io, senza però afferrare bene il nesso fra le due cose. E poi, insisteva sulla « questione ritmica ». Il cambio dei ritmi. Il gioco dei ritmi. Bene: credo che almeno queste due cose, qui, ci siano. Oggi, le parole di Weiss mi sono più chiare. Non erano enigmatiche. Tutt'altro. Erano una indicazione precisa. Uno stimolo che io spero di aver raccolto. Ma non so entro quali limiti. Lo smarrimento della libertà. L'angoscia della libertà. Del poter far tutto. O troppo o troppo poco. Questo resta e resterà ancora un punto interrogativo che il risultato di uno spettacolo non risolverà. Occorrerà tempo e una lunga meditazione autocritica per capire. Dopo. Resta il fatto che noi tutti (e non è un noi maiestatico, il mio, questa*

volta meno che mai), che noi tutti abbiamo cercato di dare vita ad uno spettacolo 'libero', composito, vario, perfino scorretto, pieno di citazioni, pieno di invenzioni magari arbitrarie. Abbiamo cercato di realizzare non 'lo spettacolo' che risolve tutto, il punto fermo per la drammaturgia di domani o di oggi, ma semplicemente 'uno' spettacolo, o forse — meglio — una possibilità di spettacolo, uno studio al vivo di uno spettacolo. Senza cadere possibilmente nel 'pastiche', dico possibilmente, perché il 'collage' ha sempre dietro di sé l'agguato del 'pastiche'. E' proprio questa la caratteristica del nostro lavoro: di non essere completo, di non voler quasi esserlo, di volersi proporre continuamente come materiale di lavoro, per il domani. E' giusto, tutto ciò, per uno 'spettacolo' che il pubblico deve vedere? Forse no. Ma non c'erano altre soluzioni. Potevamo fare uno spettacolo equilibrato e sicuro. Ma dovevamo fare i « nostri esperimenti ». Non per noi soltanto, ma anche davanti agli altri. E' il destino del teatro (Giorgio Strehler).

D'altronde il testo di Weiss non è così duro e così pregnante di psicologia e di poesia come *Marat-Sade,* in cui i riferimenti all'attualità e alla modernizzazione venivano fuori con una concreta forza dialettica, con un profondo sostrato morale. Dirò di più: la 'generalizzazione' di Strehler — il contadino pugliese e quello sardo, il « razzismo » *fra* i sottosviluppati e i reietti — rischia di limitare un discorso che, dallo spunto di Weiss, andava semmai ulteriormente sviluppato. Gli avvenimenti e la realtà si muovono certamente più in fretta di quanto facciano gli autori, e segnatamente quelli di teatro e di cinema, che fra l'altro devono essere *rappresentati,* dopo che hanno scritto. Ma nel momento in cui in campo comunista Unione Sovietica e Cina si combattono accusandosi reciprocamente di imperialismo, di volontà di potere, di guerra territoriale; nel momento in cui israeliani e arabi quotidianamente si tacciano di sopraffazione e di iniziative di guerra; nel momento in cui paesi all'interno del medesimo schieramento politico risolvono con i carri armati e le pressioni militari ed economiche conflitti ideologici e sociali, e ogni alleanza, all'ovest e all'est, mette in discussione i propri stati-guida, ecco che anche i problemi pur gravissimi ed esplosivi posti dal trasferimento dei « meridionali a Milano » (a Torino, anzi, oggi) passano forzatamente in seconda linea, anche se sono irrisolti e restano ampiamente all'origine di infiniti mali. Il « mostro », voglio dire, non è più o non è solo lusitano, ma è dentro di noi, è sulla terra, sotto diversi regimi e in differenti modi, è il mostro che impedisce lo sviluppo e l'affermazione di una democrazia senza aggettivi, non « riveduta » né « corretta ». Purtroppo, e malgrado l'evidente desiderio di « universalizzare », Strehler non è riuscito a rendere tutto questo di cui certo — il che per un verso è doloroso, sulla mancata attuazione di risultati concreti — egli per primo si rende conto. *Ideologia. Saremo capaci di far capire al pubblico che noi recitiamo « coinvolti » in una specie di processo, che si compie sul palcoscenico, alla razza bianca cui apparteniamo? Che « anche noi siamo Lusitani », cioè « bianchi »? E' questo un punto difficile. Noi, non ci sentiamo « direttamente colpevoli » dei diritti colonialistici da parte dei protagonisti del lavoro di teatro di Weiss. Ma indirettamente, sì. E ce ne vergognamo, quasi. Ne proviamo un senso quasi di malessere.*

Sono profonde e nascoste le radici del razzismo. Anche quando siamo tutti d'accordo che i bianchi hanno commesso errori senza assoluzione, verso la metà di un mondo civile (diverso, ma civile, o più civile del nostro), anche quando siamo d'accordo che il « colonialismo brutale » non ha più senso. Anzi. Forse proprio allora siamo più razzisti che mai. Senza saperlo. Proprio guardando i rotocalchi e compiangendo le povere creature uccise, i bambini del Biafra dal ventre enorme e voltando poi la pagina. O i massacri del Congo. E poi aprendo il televisore dove penosamente sgambettano i bambini del Tic-Tac. O altro. E' proprio il razzismo nascosto, segreto, annidato nel fondo del bianco, come un « cadavere nella stiva », che ci fa più paura. Riusciremo ad estirparlo da noi stessi? E quando? Se il mostro lusitano, che rappresenta la potenza dei 'bianchi' lusitani contro il 'negro' viene distrutto dai negri, basta? Non dovremmo invece distruggerlo noi stessi, con le nostre stesse mani, questo mostro che è anche più del solo colonialismo, perché è anche un sistema, un modo di vivere, un modo di pensare? Abbiamo tentato in vari modi di farlo da 'attori bianchi' e non da negri invasati che si vendicavano, come non possiamo essere. Abbiamo cercato di farlo sulla scena. Non sappiamo se abbiamo trovato la soluzione. Ma certo la volontà di farlo da noi era, ed è, chiara. Da noi stessi. Uccidere anche parte di noi, dico (Giorgio Strehler).

Che cosa c'è, allora, nella *Cantata* di Strehler? L'impronta brechtiana della regia, dell'interpretazione e direi di tutto lo spirito e di tutta l'evidenza dello spettacolo: questo è certamente il pregio maggiore, non tanto — ovviamente — per una applicazione dall'esterno di una formula di recitazione, di accordi timbrici, di accompagnamenti musicali, quanto perché è evidente che, malgrado il logorio degli orecchianti e dei superficiali e la noia calcolata degli incolti e dei tardi scopritori di altre teorie e impostazioni, la linea brechtiana (il lettore ci consente di non essere didattici) è insieme la più moderna, la più attuale, la più adatta a esprimere le problematiche e le esigenze del teatro contemporaneo. E' anche evidente che si può recitare « brechtianamente » sia Brecht sia Goldoni sia Weiss sia Pirandello sia Moravia (così come, all'opposto, gli stessi autori si possono recitare nell'immedesimazione), e in fondo Strehler si è mosso in questa direzione molto spesso, negli ultimi anni, spesso senza dichiararlo, e senza che i critici — alcuni critici — se ne accorgessero (altrimenti, non avendolo saputo scoprire per primi, molti avrebbero gridato allo scandalo e all'inammissibilità). Al momento in cui, corresponsabile Strehler nella gestione e nella rappresentazione col suo stesso gruppo di « Teatro e Azione », la *Cantata* — anche al di là dei risultati cui la messinscena è pervenuta — si è presentata come il simbolo di una scelta e di un indirizzo, la impostazione appunto di Strehler acquista il valore di un impegno e di un ammonimento inequivocabili, su cui tutti gli efficacissimi attori (da un rinnovato e bravissimo Durano a una impegnatissima, semplice Milva a Graziosi a Marisa Fabbri a tutti) hanno seguito il regista con grande cura. E che non si tratti di un ammonimento e di un impegno scontati e da poco lo dice la situazione del teatro italiano, mai come ora fiacca, contraddittoria, incerta negli autori, nei registi, negli attori (per non parlare dei capocomici, dell'eser-

cizio, della critica). E — non è meno importante, anche se lo dico in una riga sola — la *Cantata* di Strehler ha la forza straordinaria, straordinaria anche perché limpidissima e ingenua, della lotta di Strehler per la libertà e della sua fiducia. *Io credo ancora che la poesia, quando c'è, sia 'verità'. Sia un fatto rivoluzionario in sé. Sempre. E che la verità va sempre detta, appena si può, con tutti i mezzi,* teatro compreso, *strutture vecchie, antiche, decrepite, non importa. La verità va sempre gridata, appena possibile. Dovunque. Un problema:* gridarla bene. *Quanto a gridarla poi alla 'gente giusta', io non so bene chi è oggi sul serio* soltanto *la gente 'giusta'. So che c'è gente ingiusta e non mi interessa. Che in certi momenti c'è gente che vede e sente più giusto, che ha problemi più giusti e più immediati e più coscienti e gente che vede e sente meno giusto, con problemi meno coscienti ma non per questo meno reali ed immediati. Il teatro non dovrebbe escludere nessuno. Lo so che invece oggi esclude, automaticamente. Ma non per questo io sento il dovere del silenzio. Non per questo penso che i sipari debbano rimaner chiusi. Del resto io so soltanto far questo: parlare da un palcoscenico. E vorrei parlare agli esclusi. Ma anche ai non esclusi. E' giusto? Ne vale la pena? Non so. Credo però che sia onesto e non 'discriminante' farlo, comunque* (Giorgio Strehler).

C'è sempre, a casa nostra, uno strano gusto, teso un po' al masochismo e un po' alla distruzione degli 'idoli' (senza alcuna valida sostituzione), gli uomini cui il nostro mondo culturale deve di più, come se il logico avvicendarsi e superarsi delle generazioni e della società annullasse i meriti del passato, e il « Concorde » *ridimensionasse* Leonardo (e non gli fosse invece poco o molto debitore) e Mamou Wolde annullasse Zatopek. Così capita oggi a Strehler e alla sua *Cantata* (con i limiti che ho più sopra sottolineato): Strehler che continua a dar fastidio, col proprio valore e con le proprie qualità e il proprio impegno, sia ai conformisti inguaribili sia ai conformisti di certo non-conformismo, che si scandalizzano e si perdono nelle battute (apparentemente) di spirito, accusando nel contempo Strehler di populismo e di snobismo, senza ricordare, anzi senza sapere — per ignoranza o per malafede, il che è la stessa cosa — che se il teatro italiano contemporaneo si chiama Pirandello, la regia nel teatro italiano contemporaneo si chiama — almeno al cinquantuno per cento — col nome del Piccolo Teatro e di Giorgio Strehler. Per il nostro essere civili.

G. G.

* * *

GIORGIO STREHLER E LA « CANTATA »

L'avvenimento teatrale dell'anno si può ben dire sia stato il ritorno di Giorgio Strehler, ridivenuto teatrante indipendente dopo oltre vent'anni di fulgida attività al Piccolo Teatro di Milano, da lui creato insieme con Paolo Grassi e portato ad un prestigio mondiale, senza riscontro dai tempi — tanto diversi — dei mostri sacri alla Eleonora Duse o alla Tommaso Salvini. Anche Strehler è un mostro sacro, sia pur d'altro genere, come dimostra la sua irresistibile vocazione istrionica, quella che lo ha indotto ad esibirsi sulle scene e sul teleschermo nel recital brechtiano in cui faceva coppia con Milva, quella che lo spinge, nel corso di una conversazione o di una prova, ad improvvisare *shows* in cui dà fra l'altro prova di una

straordinaria capacità mimetica, sia sul piano gestuale sia su quello fenotico.

Da quando ha abbandonato il Piccolo Teatro (non senza ragione, come si è meglio compreso dopo che a Milano è scoppiata la nota polemica e si è creata una paradossale e triste situazione in cui un uomo della levatura di Grassi rimane al suo posto solo nello stato di chi è « tollerato »), da quando ha abbandonato il Piccolo Teatro, dicevo, e si è dedicato alla creazione del Gruppo Teatro e Azione, Strehler, che in passato stava quasi sempre zitto e lasciava via libera alla facondia di Grassi, il quale parlava anche a suo nome, non ha lesinato le interviste, le dichiarazioni.

Prima di soffermarci un momento sulle più recenti realizzazioni del regista e sui suoi progetti per l'immediato futuro, converrà rileggerci i passi salienti delle dichiarazioni da lui fatte a Roma, alla vigilia dell'andata in scena del suo spettacolo: « Ciò che mi preme sotolineare è che questo mio distacco dal Piccolo Teatro non è stato un atto di morte, ma un atto di fiducia, di sfida, quasi, alla vita... Ma certo non bastava quest'azione di 'abbandono'. Occorreva alto. Occorreva, nel fermento spesso inconsulto, isarmonico, velleitario, nel magma delle proposte, dell'incertezza e anche delle sciocchezze, delle demagogie infantili... dei teatranti italiani, costituire un piccolo punto fermo: non equivoco o il meno equivoco possibile. Aiutare la categoria a chiarificarsi, anch'essa di fronte alle sue responsabilità, rappresentare dall'altra parte una dimostrazione concreta di possibilità di azione teatrale e politica, politica di teatro e politica di vita. Ecco qui il nome: Gruppo Teatro e Azione. Programma molto ambizioso e molto rischioso...

E' molto importante parlare del colonialismo, dell'Angola, e più ancora dei problemi storici dei rapporti fra bianchi e popoli di colore, oggi, *anche* e accanto all'occupazione dell'Apollon da parte degli operai. Perché ogni affermazione di verità, ogni azione di chiarificazione, ogni aiuto alla meditazione sui problemi che sono al fondo della nostra esistenza sociale, sono importanti. Non unici, ma importanti. Soprattutto quando questi problemi tentano di diventare, o diventano, fatti d'arte, diventano poesia e perciò stesso verità. Perché la poesia è verità... Non credo che questo sia l'*unico* modo possibile di fare teatro. Ma certo è *un modo*. Ed entro certi limiti, un modo esemplare... Io non credo che nel lavoro debba mutare il mio 'metodo'. Io continuo a lavorare come sempre. Cercando un contatto dialettico, umano, con i miei compagni di lavoro... ». Dopo aver parlato della definizione di 'Commedia dell'Arte impegnata', che Peter Weiss ha dato della sua *Cantata di un mostro lusitano*, e della difficoltà incontrata nel cercar di riprodurre la 'varietà ritmica' cui l'autore annette somma importanza, Strehler ha dichiarato che la sua è un'interpretazione estensiva del testo-spettacolo di Weiss. « Sul tronco di un testo libero, ma... un po' rigido... e puntato... su una certa qual precisione storico-geografica, noi abbiamo cercato... di parlare di un problema assai più vasto: in un certo senso, del problema della colpevolezza dei bianchi 'lusitani' di tutti i paesi, rispetto ai 'negri' di tutti i paesi. Noi cerchiamo di suscitare in noi stessi una realtà profonda, molto nascosta: quella del 'razzismo' che va ben al di là della comune esecrazione di alcuni delitti 'bianchi' nei rapporti con le razze di colore. Il punto impor-

tante è che alcune conquiste antirazziste sono già scontate da noi bianchi ed appunto per questo lasciano intatte le radici più segrete del razzismo, quelle cioè quasi inconscie. Siamo razzisti proprio quando crediamo di non esserlo più... Lo spettacolo che sulla matrice del testo di Weiss noi cerchiamo di costruire è uno spettacolo, in definitiva, di denuncia poetica, di indignazione poetica, di riflessione, di tutto quello che volete voi, ma poetica, con valori poetici. E di una poetica estremamente composita, estremamente varia, in cui stili e metodi si intersecano e possibilmente (lo speriamo) si fondano, in un tutto unico, compatto. Stiamo ricercando uno spettacolo di sintesi delle diverse possibilità attuali che il teatro ha, dallo stile epico al modulo mimico-gestuale, dal poetico corale al cabaret, dalla canzone al folksong, dal grottesco dal tragico dall'immedesimazione al distacco critico. Forse, proprio in questo tentare una coesistenza dialettica di varie forme stilistiche dello spettacolo contemporaneo, che troppo spesso e a torto vengono messe in contrapposizione, sta la vera novità di ciò che facciamo... Comunque, una cosa è certa: non stiamo scoprendo la luna. Non siamo l'esempio di un 'nuovo teatro'. Non abbiamo messaggi sconvolgenti e fondamentali da offrire. Stiamo preparando uno spettacolo, il mio centocinquantesimo spettacolo, uno spettacolo certamente 'importante', pieno di impegno, come sempre ho cercato di fare, e certo per qualche verso nuovo, insospettato, per altri antico, coerente comunque con quella che è la mia posizione umana ed estetica, nel mondo della cultura. Cerco, cerchiamo anche con questo spettacolo di 'muoverci con la storia che si muove'... Noi del Gruppo Teatro e Azione siamo forse i primi a dichiararci pubblicamente stufi, ma più che stufi, indignati da tanto dilettantismo culturale. E vogliamo tentare, nei nostri limiti, con molta umiltà ma con molta decisione, di riaffermare la legittimità di un onesto, sano professionismo 'all'italiana'... Da uomini di teatro senza il cappello 'all'artista', senza il dramma intimo ad ogni battuta, senza la citazione di Artaud pronta in tasca o meglio orecchiata alquanto approssimativamente ». Dopo aver visto lo spettacolo strehleriano, è logico che si sia tentati di metterlo a confronto con le dichiarazioni della vigilia. Strehler ha parlato di « azione teatrale e politica, politica di teatro e politica di vita », concetti sintetizzati nell'insegna della compagnia: Gruppo Teatro e Azione. Per quanto riguarda l'azione, debbo dire che ammiro assai lo spirito con cui un uomo del prestigio di Strehler ha ricominciato da zero, in orgogliosa umiltà, lo spirito con cui ha lavorato in comunanza di intenti con la pattuglia dei suoi compagni, non meno ammirevoli di lui per la dedizione ad un ideale, per lo spirito di *équipe,* per il grado di fusione raggiunto. Ho assistito anche ad una prova ed ho avuto la sensazione di trovarmi di fronte a qualcosa di diverso da una normale compagnia teatrale, di fronte, appunto, ad una « comunità », di cui Strehler era il *leader,* ma non il dittatore, cioè un demiurgo pronto ad accogliere gli apporti altrui, senza impore rigidamente la propria, pur tanto suggestionante, personalità. Chiunque abbia assistito allo spettacolo ha ormai potuto rendersi conto di questa fusione, e della duttilità con cui interpreti esperti e meno esperti hanno concorso ad amalgamare quella varietà di tecniche cui Strehler aveva accennato nelle sue

dichiarazioni programmatiche. Il risultato raggiunto è collettivo, e sarebbe quindi ingiusto distinguere un nome dall'altro, anche se naturalmente determinati *exploits* individuali sono apparsi di particolare rilievo.

Sul piano della « politica di teatro », quindi, il giudizio non può che essere positivo. Sul piano della « politica di vita », invece, qualche riserva è lecita. Le intenzioni sono eccellenti, intendiamoci. Ma rimane il fatto che *Cantata di un mostro lusitano*, è uno spettacolo il quale, in certo senso, lascia il tempo che trova. Ad onta d'ogni sforzo di Strehler, il discorso rimane sostanzialmente centrato sull'Angola, cioè su qualcosa di troppo « lontano » per poter realmente coinvolgere lo spettatore medio, il quale si trova in condizione di riuscire a sentire la propria coscienza sostanzialmente a posto, dato che l'Angola « non lo riguarda ». I tentativi di allargamento del discorso compiuti da Strehler nascono da una perfetta buona fede, da una indignazione genuina, ma non sono sufficienti: le sue dichiarazioni sul razzismo inconscio, etc. finiscono con l'essere più efficaci — politicamente parlando — dello spettacolo, il quale sfonda, per così dire, delle porte aperte.

La verità è che il difetto sta nel manico, cioè nel testo di Weiss, il quale — malgrado le libertà creative che Strehler si è preso — rimane, e pesa in senso negativo. Strehler ha insistito sulla parola poesia (« denuncia poetica », etc.). Ora, purtroppo la *Cantata* non ha nulla di poetico. Di questo Strehler si è reso conto, d'accordo. Nell'opuscolo-programma egli ha scritto infatti: « Weiss non l'ha voluta questa 'poesia' scritta, o almeno non l'ha voluta in gran parte. Weiss ci ha chiesto — se era il caso — di trovarla da noi stessi, la 'poesia', nelle cose, nel lavoro d'ogni giorno, sulla trama delle sue parole. Ci ha dato in mano una cosa 'nuda'. Non informe. Anzi, precisamente segnata. Ma nuda ». Il guaio è che alla *Cantata* manca da un lato la fantasia del *Marat-Sade* (per tacere del grande modello brechtiano, il quale resta irraggiungibile, anche se si avverte quanto l'autore l'abbia tenuto presente), ma manca pure, dall'altro, l'agghiacciante forza di denuncia de *L'istruttoria*. La *Cantata* non è insomma né un testo di poesia teatrale « epica », né un vigoroso saggio di teatro-documento. E' un'opera grezza ed impoetica, « contro » la quale ha invano lottato la genialità strehleriana.

Si giunge così al giudizio estetico, al di là di quello sulla politica di teatro e sulla politica di vita. A mio parere, la *Cantata di un mostro lusitano* non aggiunge nulla al prestigio di Strehler, anche se nulla gli toglie. E' uno spettacolo prolisso, iterativo, il quale alterna zone grigie a momenti di balenante estro (l'inizio, la canzone di Diego Cão, la fuga mimata nella foresta, alcuni « numeri » di alta *clownerie,* etc.). Il tentativo di fondere tecniche spettacolari diverse rimane pieno di interesse e rende la *Cantata* quanto mai stimolante. Con essa (parlo dello spettacolo) si dovranno, per così dire, fare i conti in avvenire, in quanto costituisce un'indicazione preziosa, fornita — con coraggiosa rinuncia al « perfezionismo » — dal nostro maggior regista, in cerca di nuovi itinerari creativi. Essa costituisce un primo passo in una certa direzione. E' da augurarsi che nel compiere i passi successivi Strehler possa o rendersi del tutto autonomo da testi veri e propri, che non possono non condizionarlo, non vincolarlo, oppure appoggiarsi

a testi di ben altra validità. Quel che importa comunque è che egli non appare per nulla un artista incline a vivere di rendita su un passato glorioso, ma anzi giovanilmente teso verso la conquista di nuove dimensioni teatrali.

L'impiego, nell'ambito di uno spettacolo come la *Cantata,* di tecniche diverse combacia con l'aspirazione di Strehler a muoversi verso una sempre maggiore « a-specializzazione ». Secondo lui, oggi il regista deve saper essere di volta in volta « obiettivo, filologico » e « non filologico », nel senso di un teatro « gestuale », per esempio. Ma sopra tutto deve diventare « uomo di rappresentazione » e non rifiutare quindi nessun mezzo espressivo: dal teatro al cinema, dalla televisione alla radio. (Per poter soddisfare tale aspirazione ad un lavoro non specializzato Strehler ha abbandonato il Piccolo Teatro di Milano; o, per meglio dire, questa è stata una delle due ragioni fondamentali del distacco, l'altra essendo la convinzione che le strutture del nostro teatro debbano mutare, anche per quanto riguarda gli stabili, i quali conservano tuttavia, come istituzioni, la loro validità).

Alla radio Strehler ha dedicato la sua prima esperienza extra-teatrale, curando la regia de *L'eccezione e la regola* di Brecht, testo già da lui messo in scena al Piccolo Teatro. Nel lavorare per la radio egli ha risentito più vivo il « fascino della parola » e insieme il piacere di una « scoperta giovanile », il gusto dell'imparare una nuova lingua, dell'impadronirsi di un nuovo mezzo di espressione. Secondo Strehler, la radio è sclerotizzata nel « realismo » o prigioniera del « puro fantastico ». Il pregiudizio realistico (o naturalistico) vuole che si senta il rumore di una porta che si chiude o lo scrocchio delle scarpe di qualcuno che cammina, e Strehler ha cercato di contraddire queste convenzioni, le quali coinvolgono pure la televisione. Il didascalismo del dramma brechtiano ha assunto, nella regia di Strehler, un asciutto rilievo, grazie anche alla lucida scansione assicurata dagli elementi muicali e canori. (Compositore il fedele Fiorenzo Carpi, che ha collaborato, con Bruno Nicolai, anche alla *Cantata di un mostro lusitano*). La esperienza, anche se forse — dice il regista — riuscita solo al sessanta o al settanta per cento, non lo ha deluso: egli si propone infatti di realizzare un'altra trasmissione radiofonica, dedicata a Majakovskij oppure a Brecht-Beckett. Quello compiuto alla radio è un primo piccolo passo nella direzione dei *mass media.* La televisione è in attesa e Strehler non ha intenzione di sottrarsi al richiamo, anche se ancora non sa verso quale testo si orienterà la sua scelta. Un dramma di Shakespeare? *Il cerchio di gesso del Caucaso* di Brecht? Oppure una riduzione de *La montagna incantata* di Thomas Mann? Tutto è possibile, anche per quanto riguarda il cinema. Sono anni ormai che si sente annunciare l'esordio di Strehler in questo campo. Ma la crisi dell'Italnoleggio ha fatto naufragare il progetto di una liberissima riduzione de *La coscienza di Zeno* di Svevo (che doveva essere una specie di *recherche du temps perdu* compiuta dal triestino Strehler in una Trieste d'*antan*). Con Carlo Ponti, cui Strehler è legato da un contratto, non è facile mettersi d'accordo. Così il regista sa solo che vuole fare un film, che lo farà, senza sapere che cosa farà. Probabilmente tale film non sarà il vagheggiato, brechtiano *Madre Coraggio,* né la realizzazione dell'affascinante progetto riguardante la Duse

e la Garbo. Sarà forse (ma forse no) un film sul suicidio collettivo della comunità ebraica di Masada, che si rifiutò di cadere sotto il dominio dei Romani, circa due millenni fa. Come si vede, le idee non mancano. A quella relativa al binomio Duse-Garbo Strehler sembra assai affezionato: nel « recitarmi » in sintesi l'intera storia, trascorrendo da una lingua all'altra con quella sua portentosa capacità di mimesi fonetica, Strehler appare posseduto dal suo dèmone. Si tratta di questo: nel pensare ad un film sul ritorno della Duse vecchia alle scene, sulle sue ultime *tournées,* sulla sua morte a Pittsburgh, nel pensare alla lunga assenza (dodici anni) dal teatro, che aveva preceduto tale ritorno, Strehler fu indotto a stabilire un parallelo con un'altra e più lunga assenza: quella di Greta Garbo, ritiratasi dal cinema ventotto anni fa. Il film avrebbe quindi in realtà dovuto essere la storia di un regista teatrale (Strehler, appunto), il quale cerca di persuadere la Garbo ad uscire dal suo superbo e misterioso isolamento. Ma la Garbo ha paura di riesporre il proprio meraviglioso volto segnato dagli anni all'occhio spietato della macchina da presa, e inoltre il nome di quel signor « Stringher », appartenente ad un mondo (il teatro) diverso da quello che era stato suo (il cinema) non le dice nulla. Sarebbe lungo spiegare il particolare tipo di rapporto che viene a stabilirsi tra i due. Basti dire che alla fine il regista riuscirà a far capire all'attrice che quello della Duse, offertasi sulla scena con le sue rughe e i suoi capelli bianchi per interpretare il personaggio di una donna giovane quale è l'Ellida de *La donna del mare* di Ibsen, fu un atto di umiltà, un atto d'amore, di fedeltà al teatro, a quell'ideale per cui si può anche morire, come Ilse, la protagonista de *I giganti della montagna,* che fu il testamento artistico di Pirandello, così come lo è stato, in certo senso, di Strehler. E allora la Garbo si toglierà finalmente gli occhiali neri, e il suo volto, illuminato da una luce nuova, da una consapevolezza nuova, apparirà più sublime che mai. Purtroppo, nella realtà, i contatti (indiretti) di Strehler con la Garbo si sono arrestati allo stadio del « Ma chi è questo signor Stringher? ».

L'attrazione verso mezzi espressivi per lui nuovi, come il cinema, la televisione, la radio, non deve far credere che Strehler pensi di star lontano dal palcoscenico. A breve distanza dal varo della *Cantata* vi è il ritorno alla scena lirica, con *Il ratto dal serraglio* di Mozart e il *Fidelio* di Beethoven, da allestire nel quadro del Maggio Musicale Fiorentino. E poi c'è in vista, per la prossima stagione, lo sdoppiamento del Gruppo Teatro e Azione. Il Gruppo primogenito continuerà le rappresentazioni della *Cantata* e inoltre presenterà una novità di Cesare Zavattini, *Fare una poesia alla vigilia della guerra,* ed un altro testo, relativamente al quale Strehler si mantiene reticente. Il Gruppo numero due ha in programma un paio di testi brechtiani: *L'eccezione e la regola,* per cui il regista nutre — si direbbe — una particolare affezione, e il « piccolo » *Mahagonny.* Insomma, Strehler è pieno di fervore, come nei suoi momenti migliori. Può prendere in teorica considerazione l'offerta, che gli è stata fatta, di assumere la direzione del Teatro Stabile di Roma; una offerta che sa già che lascerà cadere, perché non gli saranno assicurati quei larghissimi mezzi finanziari e quella assoluta libertà d'azione, che costituiscono le condizioni *sine qua non* per

reinserirsi nel tipo di attività teatrale che ha polemicamente abbandonato poco tempo fa. E' chiaro che nei prossimi mesi ed anni sentiremo parlare molto di Strehler. Sono certo che alla discutibile *Cantata* (la quale ha comunque rappresentato un segno di vitalità) seguiranno realizzazioni di più esemplare validità. Dopo tutto, fino a prova contraria, Strehler è la maggior personalità del teatro italiano (e non soltanto di questo).

Giulio Cesare Castello

2+2 NON FA PIU' 4

Lavoro di teatro di Lina Wertmüller - **r.:** Franco Zeffirelli - **m.:** Luis Bakalov - **scene e cost.:** Enrico Job - **reg. assist.:** Ezio Busso - **dirett. palc.:** Nando Campolmi - **dir. scena:** Domenico De Angelis - **attrici:** Annamaria Guarnieri, Andreina Pagnani - **attori:** Giulio Brogi, Adolfo Geri, Giancarlo Giannini, Ezio Busso - **comp.** Italiana di Prosa.

La regia di Franco Zeffirelli merita d'essere messa in primo piano, in rapporto al testo di *Due più due non fa più quattro* di Lina Wertmüller, perché è qui che lo spettacolo sale di giri e cattura, anche se dovrebbe essere d'obbligo una citazione della Lanterna Magica di Praga, dove — analogamente — attori, immagini fisse e in movimento, ombre, si fondono in un *unicum.* Ma la citazione può essere corretta in questo modo: che la Lanterna Magica nasce dallo spettacolo futurista italiano. Per Pannaggi, Fillia, Folgore, questa *contaminatio* era del tutto prevista: si vedano i testi di Fillia e Folgore, rispettivamente per *Sensualità* e *Ombre più fantocci più uomini*; inoltre quel che dice Anton Giulio Bragaglia a proposito delle innovazioni ideate da Ivo Pannaggi, nel fascicolo n. 5 di *Comoedia* del 1° marzo 1925:

« Neanche all'estero han fatto nulla di simile, neppure approssimativamente nelle *revues.* Ecco, infatti, un'altra idea italiana che all'estero potranno imitare ». Si tratta di un « progetto di messa in scena a base di telai che, diversamente colorati e alternativamente illimitati, costituiscono da soli un ambiente. Le possibilità di arricchimento di tale schema sono infinite:

1) su alcuni di questi telai (illuminati posteriormente, e quindi alla lor volta luminosi, a differenza di quelli illuminati anteriormente o lateralmente e non trasparenti ma proiettanti ombra) si potranno proiettare ombre grandi a piacere, generate da mimi che agiscono fra la sorgente luminosa ed il telaio stesso.

2) gli attori possono agire in relazione alle ombre animate movendosi in zone di luce ed immergendosi in dense ombre, alternativamente, mentre si potrà utilizzare la sproporzione fra la loro grandezza naturale e quella delle suddette ombre animate, ingigantite e deformabili.

3) su altri telai ancora si potranno proiettare delle cinematografie; non già per ottenere l'effetto del cinematografo accoppiato al teatro, ma per aver zone sceniche in movimento come fondali decorativi continuamente variabili (anche colorati) ».

La regìa di Zeffirelli, dunque, in *Due più due non fa più quattro* merita una citazione a sé: moderna, varia, piena di sapori e di immagini. Quanto al testo, ha una qualità che venne riconosciuta anche al Marco Bellocchio di *La Cina è vicina*: riesce abilmente a fare teatro su una materia drammatica viva, palpitante,

dei nostri giorni. Mentre la contestazione, sul piano rappresentativo, calcava le tavole del palcoscenico, i giovani tumultuavano effettivamente per le strade, al Magistero di Piazza Esedra e alla Città Universitaria. Eco intonata, autentica, sincrona, di un malessere che aveva perfetta rispondenza, dal palcoscenico alla vita.

Il testo conta dunque senz'altro per i suoi sapori attuali; si nobilita nella presentazione di Zeffirelli; non esce, come riconosce la stessa autrice, da uno schema tradizionale, quasi « ottocentesco », e non ha, nella inventiva letteraria, più valore di una oggettiva cronaca del dissenso. Conta l'umore che lo detta, non la forma linguistica che lo ha costruito. « Prende » attraverso la dinamica della rappresentazione e l'eco di un tumulto, fatto di monologhi, pensieri, isterie, angosce, che nasce dalla vita quotidiana, non per i valori di scrittura. Mestiere, interpretazione dell'effimero, spettacolo, manipolazione dei materiali culturali di consumo, familiarità col cinema, hanno la meglio sulla letteratura drammatica: un po' come avviene per le forme più nobili della « rivista ».

Altra parte, e non da trascurare, di merito, spetta agli attori: Giulio Brogi e Giancarlo Giannini — i due fratelli avversari, Gianni e Bibò, cioè l'integrato e il contestatore, il laico e l'urlatore, il personaggio *tout propre* e il rognoso — la madre Andreina Pagnani, audace e invadente, e il padre Adolfo Geri, industriale « alienato » e « ibernato », la disputata Lisa (Annamaria Guarnieri). Una famiglia viva, che colorisce magistralmente effetti e scontri dialettici. Lisa resta incinta di Bibò, ma sposa Gianni, permettendogli di conquistare la vittoria. È il contestatore che soccombe, anche se resta con la mani pulite, e l'integrato che s'impone, con un trionfo che equivale a sconfitta. Uno scioglimento che lega il « procedimento » al « messaggio »: in quanto « accontenta » tutte le parti. Quel che occorre per uno spettacolo di questo genere, che è fatto, anzitutto, per piacere e per farsi fruire. Contestazione, ma come merce di consumo.

Mario Verdone

LA TELEVISIONE

Alcune rubriche culturali

Gli argomenti che tocca *L'Approdo* sono tutti di grande interesse e vorremmo anzitutto ricordare la puntata dedicata al futurismo, dove Nato Frascà ha interrogato Maurizio Calvesi ed Edoardo Sanguineti, presentando nel contempo una nervosa, rapidissima cavalcata di documenti, pitture, libri, fotografie. Sanguineti, sicuro nel giudizio ed a momenti anche severo verso il movimento fondato da Marinetti, ma bilanciato nelle conclusioni da Maurizio Calvesi che sul piano delle arti figurative non può avere le stesse riserve del critico letterario, torna in un'altra puntata della trasmissione a commentare la « Antologia della poesia dell'ottocento » pubblicata da Carlo Muscetta e Delfo Sormani per la collezione Il Parnaso di Einaudi: un « poeta per scuole e professori » è considerato dal Muscetta il Manzoni, un reazionario, mentre Leopardi sarebbe, con terminologia attuale, il contestatario. Divisione un po' brutale e che Sanguineti lascia passare, mentre Guido Piovene nega: come può apparire reazionaria la prosa del Manzoni nell'atteggiamento verso il clero (Fra Cristoforo, Don Abbondio) e verso i potenti (Don Rodrigo, l'occupazione spagnola)?

I pittori hanno nella trasmissione congruo spazio ed abbiamo visto un diligente reportage sulla Mostra allestita per Mario Mafai dall'Ente Premi Roma a Palazzo Barberini, mentre precedentemente era stata mostrata una retrospettiva di Alberto Savinio, pittore, letterato, musicista: le stesse musiche di commento al cortometraggio erano desunte da opere dell'artista.

Alberto Savinio è un ottimo avvio, come scrittore e come pittore, ad un esame del surrealismo e della sua presenza in Italia. Per la trasmissione che veniamo ricordando sono Savinio e De Chirico, infatti, i soli rappresentanti del movimento in Italia, anche se viene ricordato che Savinio negò di essere surrealista.

La questione va comunque posta nei termini seguenti: il movimento surrealista nasce col Manifesto di André Breton del 1924. Il surrealismo di Savinio, come di Alberto Martini, come di altri nostri artisti, è molto precedente. Poi, sia Savinio che Martini rifiutarono di far parte del gruppo di Breton; ma il surrealismo, evidentemente, esisteva già, e non soltanto perché Apollinaire, amico di Savinio, aveva già coniato il termine, ma anche perché, sulla scia del decandentismo e del simbolismo, le

istanze surrealiste già muovevano artisti francesi, tedeschi e italiani.

Un surrealismo italiano è asserito da Ugo Piscopo in un capitolo di « L'Europe » dedicato al surrealismo: la serie dei nomi che egli fa, da De Chirico, Savinio, Bontempelli, agli ermetici, è forse un po' troppo affollata. Mancano peraltro i futuristi di tendenza magico-occulta, di cui abbiamo parlato ampiamente in *Bianco e Nero* (n. 10-11-12, 1967): Bruno Corra, Mario Carli, Arnaldo Ginna, per ricordare i principali, e quest'ultimo non soltanto per i racconti ma anche per disegni e illustrazioni a libri, come abbiamo dimostrato nel citato fascicolo, che anticipano sorprendentemente lo stesso Savinio: si ricordi l'uomo-tacchino o il cannonestruzzo di Ginna, i suoi cavalieri grandvilleschi, che richiamano fortemente alle pitture surrealiste, dal sottofondo onirico, di Savinio.

Prima di arrivare alle apparizioni, agli esseri misteriosi del pittore, dove sono alcuni fra i tanti mezzi impiegati dall'artista per poter indicare ed esprimere il suo mondo, *L'Approdo* aveva dato una breve inchiesta sul concerto: superato o aumentato di importanza, formativo per chi già sa o anche per chi vuole acquistare conoscenze in questo campo? È scaturita una allettante serie di pareri (e Riccardo Bacchelli ha detto che non è interessante che in Italia si diventi « un popolo di solfeggiatori », ma che la musica diventi veramente un fatto di cultura) ma purtroppo, dopo che sono state rilevate le deficenze della educazione musicale nelle nostre scuole, una serie di discorsi fatti a metà ha lasciato appena sfiorato il problema, non veramente aggredito con la qui necessaria severità. Si è solo concluso che il concerto è tutt'altro che superato, allargato il pubblico, aumentati gli interessi. Si potrà fare di più quando la scuola se ne occuperà più assiduamente.

Che il problema sia maturo lo mostra anche una trasmissione che appena di qualche ora ha preceduto questa puntata dell'*Approdo*: *Sapere*, dove è stato affrontato il problema dell'opera, uno spettacolo accusato di essere prerogativa di ricchi. Devo dire che il pubblico che affolla il Teatro Comunale di Firenze non è molto diverso da quello del Teatro dell'Opera di Mosca, di Sofia o di Kiev, e neppure da quello del Teatro dell'Opera di Roma (che non sia delle « prime », smoking e abito lungo): abbassate i prezzi, costruite nuovi teatri senza palchi, e la situazione diverrà assolutamente identica. Un abbonamento alla stagione romana, poi, non è molto più costoso, rapportato ad ogni spettacolo, del biglietto di un normale spettacolo cinematografico di prima visione. Gli *aficionados* dell'opera, infine, sono tra gli intellettuali come tra i piccoli borghesi e gli operai. Ergo, che l'opera sia spettacolo per i ricchi, nonostante certe parate di apertura di stagione che vorrebbero dimostrare il contrario, è un luogo comune: e bene ha fatto *Sapere* a propendere, c'è parso, per questo punto di vista.

Tra *Sapere,* sull'opera, e *L'Approdo,* sui problemi letterari, musicali, e del surrealismo, *Cronache italiane* ha fatto una incursione, un po' ingenua, nello studio di Sante Monachesi. Qui la gomma piuma si alterna, così ha asserito il pittore, fra materasso da letto e scultura, che tuttavia non sono distanti da altre viste in mostre e Biennali, anche successive alle esperienze del Monachesi; e tuttavia, nell'insieme, un sapore di gonfiatura, di *bluff,* di presa in giro, nel quale è

speso anche il termine « futurismo », che il Monachesi si ostina a considerare vivo e vitale, non come indiscutibile realtà storica, ma attuale, fino a un futurismo agrà(vitazionale). Un esempio, questo, di come la televisione usa dei propri mezzi: palestra di cultura e fiera, propaganda per le cose belle e per le mostruosità, informazione onesta ed esibizionismo propagandistico: riflettendo, un po', la situazione stessa della vita, così come è.

M.V.

I LIBRI

GILLO DORFLES: Il Kitsch-Antologia del cattivo gusto. Con i contributi di John McHale, Karl Pawek, Ludwig Giesz, Lotte H. Eisner, Ugo Volli, Vittorio Gregotti, Aleksa Celebonovic e saggi di Hermann Broch e Clement Greenberg. Milano, Mazzotta 1968. In 8°, pp. 314 con ill., L. 5.500.

Il *Kitsch*: la parola è di moda, e quando questa recensione apparirà, il termine avrà tanto saturato il mercato culturale, o pseudo-culturale, che non ne potremo davvero più. Ma vale la pena di parlarne, anche perché il volume che lo porta sulla sua lustra (brutta, funzionale) copertina è degno di tutto il nostro interesse. Il cattivo gusto, dunque, nelle arti, presentato da Gillo Dorfles. Del cinema parla la Eisner, e anche se il suo saggio non è recente si sente che esso accenna con dolore alla condizione estetica che un po' sempre frustra noi che amiamo il cinema. Cioè: il cinema è spettacolo di massa. La massa ama il cattivo gusto (è il suo alimento indispensabile). Quindi il cinema vive nel novantanove per cento dei casi degli apporti — grossolani, selvaggi, ma a loro modo positivi, come vedremo — del *kitsch*. Tutto qui? No davvero. Proviamo a ragionare per assurdo. Se non ci fosse il cattivo gusto, gli esteti non avrebbero ragione d'essere. Del resto, senza andare nei sottili risvolti della filosofia del gusto, si può ammettere che ciascuno di noi *si diverte* — neppure tanto materialisticamente — davanti ad esempi di cattivo gusto più che davanti a rarefatte dimostrazioni di buon gusto. Un altro fatto: quando l'arte diventa maniera, quando i processi storici si dissanguano, e quando la maniera è diventata ripetizione, cifra, vuoto, astrazione pura, ecco che arriva il cattivo gusto col suo carico di brutale evidenza a dirci che quel che ieri era cattivo gusto oggi è classicità, oggi è perfezione, e quel che oggi ci sembra *kitsch* domani potrà forse apparire una esatta interpretazione del momento storico. La Eisner nel suo saggio ci fa capire che ben poco nel cinema si salva, se guardiamo il cinema con questo metro della filosofia estetica. Forse si salva solo il cinema del documento, il cinema della realtà interpretata nella misura più scabra ed essenziale. Forse questo. È ben poco, no? Così in fotografia; tutto quello che era « bello », oggi ci sembra brutto, pessimo, ridicolo ripensamento di certi stilemi superati, appunto, dal gusto e dalla storia. Si salva la fotografia di documento, ancora.

Ed ecco questo libro, insolito davvero, un libro che merita tutto il successo che ha. Intanto: se c'è un li-

bro *kitsch* è proprio questo. Impaginazione, scelta dei « viraggi », della carta stessa, tutto concorre a far sì che il *kitsch* trovi un terreno propizio, funzionale. Voglio dire: un libro sul *kitsch* o si rifà al più puro Bodoni (per fare un esempio) oppure si concede in parte a quelle leggi e regole che si intendono criticare. È un po' come quei settimanali « di rottura » che lamentano il malcostume, ad esempio, sessuale, e poi pubblicano foto che tutto danno a questo malcostume, tutto concedono al gusto del *middle-cult*.

Il testo di Dorfles naturalmente va oltre questa pigra documentazione, è vivo, intenso, e se noi adesso facciamo un po' di discorsi sugli aspetti *positivi* del *kitsch* è per abbattere quelle posizioni snobistiche, ironicamente denigratorie, che il successo di questo bel volume senza dubbio farà nascere. In altri termini: se noi facciamo e scriviamo su riviste di cinema, è logico che il nostro nemico numero uno sia il cattivo gusto cinematografico. Però esso, storicamente parlando, può far nascere delle idee, può dare il via a più di una soluzione linguistica o contenutistica. Godard è forse buon gusto? *Pierrot le fou* non è senz'altro un film che rispetta i canoni del gusto. Eppure fa venir fuori delle idee, inventa un linguaggio, reinterpreta con modi personali una vecchia storia che il cinema ci ha mostrato in mille e mille maniere. La storia del cinema è piena di nomi di registi ricchi di cattivo gusto che pure hanno dato opere decisive per gli sviluppi del nostro linguaggio. Per questo motivo noi possiamo avere sempre dei ripensamenti, avere crisi, e tuttavia continuare ad amare il cinema, con la sua forza brutale, con il suo carico di bellezza nuova, vergine, che quasi sempre non passerà mai alla storia del gusto, della estetica pura.

Perché in sostanza il cinema è quasi tutto *kitsch*. Non è soltanto *kitsch* Tessari, ma anche il Losey di *Boom* porta il suo pesante fardello. Minnelli è *kitsch* di classe, Salce e Risi sono *kitsch* per pubblico medio. Gli esempi potrebbero riempire mille pagine. Se si scrivesse un libro su questo tema avrebbe forse successo ma probabilmente sarebbe un libro sterile, perché il cinema è soprattutto questo, questa mancanza di proporzione, questo spettacolo innocente e malizioso insieme, questo spettacolo volgare, che pure a persone sensibili dà emozioni finissime. Lo si sa: Cardarelli, che è un grande del Novecento, amava molto il cinema basso, il cinema commerciale, trovava che la Pampanini era una grande attrice, eccetera.

E allora? Viva il cattivo gusto? Ma no, viva il buon gusto, la misura, la cultura estetica che diventa cultura umana, dialogo di vita.

Tornando al volume, è logico che noi appassionati di cinema troviamo che la parte cinematografica andava più ampiamente sviluppata. Comunque il saggio della Eisner è ottimo. Meno felice la scelta delle inquadrature. (C'è persino un errore. A pagina 212, sotto la ill. 178, leggiamo che si tratta di una inquadratura tratta da *Il re dei re* di Nicholas Ray, invece no, non è il film citato). Appunto perché una o centomila, fa lo stesso. Proviamo a guardare le foto di un archivio di cineteca. Su cento inquadrature una appena ci sembrerà non *kitsch*. Quindi siamo nella probabilità più ampia, più aleatoria. E qui conta la nostra cattiveria, se mi si passa l'espressione, estetica. Nel calderone potremmo metter tutto, tanto tutto fa brodo: un buon brodo *kitsch*.

G.T.

Cento anni di fotografia in Ulisse novembre 1967 (Firenze, Sansoni, 1967). In 8° pp. 191, con tavv. b/n. L. 2.000.

La rivista *Ulisse* ha dedicato un suo numero alla storia della fotografia. Il numero comprende scritti di gran parte dei nostri studiosi di fotografia, e di scrittori stranieri di chiara fama. Si va da Gernsheim a Dorfles, da Gilson a Brandi, da Verdone a Chini, da Falzoni alla Tarroni. Se certe assenze sono piuttosto strane (Bezzola, Arcari, Donzelli, Racanicchi, ottimi critici di fotografia), certe presenze fanno parte di quella rosa di nomi che troviamo dappertutto, come il prezzemolo. Insomma, manca Umberto Eco e poi abbiamo la *summa* di coloro che sono « attivamente » impegnati a parlare (in concreto, in astratto, bene, male, ottimamente, malissimo) della così detta *civiltà delle immagini* che ci condiziona, ci salva, ci opprime, ci costruisce...

D'altra parte ci si son messi in tanti: compreso il sottoscritto: la storia della fotografa è ancora da scrivere. Ogni giorno gli studiosi recuperano materiale che oggi sembra favolosamente importante e che ieri pareva trascurabile. Ogni giorno crollano miti, ogni giorno si edificano illusioni e speranze sbagliate; e ogni giorno di più ci convinciamo che, così nel cinema come nella fotografia, ciò che ci salva, ciò che si salverà (oggi, domani, dopodomani) è il documento, la sua profonda ed essenziale morale, la sua spiritualità, la sua vocazione alla verità, la sua esatta rispondenza esistenziale. Il resto è letteratura, o gusto, o costume, o moda.

Questi panorami sulla fotografia fatti da riviste sono tuttavia estremamente necessari, in un momento in cui la fotografia comincia da noi a richiamare quel pubblico colto che fino a ieri la guardava con indifferenza se non con antipatia. Il fatto è che la nostra cultura ha sempre un fondo aristocratico, ed è storico questo fatto: siamo in un paese in cui c'è sempre stato il ricco in alto e lo straccione in basso, e, culturalmente parlando, il sommo critico e storico in alto e in basso l'analfabeta. È mancata una borghesia illuminata e consapevole, come in Francia e in Gran Bretagna. È logico che la fotografia, che è immagine della *cultura di massa* (con le sue spaventose volgarità, le sue finezze insospettate) non abbia mai avuto un dialogo vivo con quel pubblico medio che forma l'ossatura di una nazione. Ora si comincia; e anche il numero di *Epoca* dedicato alla fotografia, che a diversi miei amici scrittori, fotografi e critici, è sembrato manchevole di dati e cifre storiche, ha la sua necessità sul piano dell'informazione. Se, insomma, volessimo fare i difficili, anche questo numero di *Ulisse*, così raffinato e prezioso, potrebbe mostrare più di un limite. Ma ci dobbiamo accontentare. È tanto che si parli di fotografia. È tanto che si sappia che sono esistiti fotografi come Nadar, Primoli, Alinari, Stieglitz, Bragaglia (su quest'ultimo, bello l'articolo di Verdone a pag. 158 della rivista). Sarebbe stupendo che tutti imparassero a *leggere* una fotografia. Magari cominciando da bambini, alle elementari.

G.T.

RENATO MAY: « Angoscia e solitudine nel cinema italiano contemporaneo », Editrice Esperienze, Fossano (Cuneo), dicembre 1968, pp. 197, L. 1000.

Da una rapida rassegna della produzione cinematografica degli ultimi venticinque anni, che va dalle opere

di De Sica e Rossellini all'affermarsi di Fellini e Antonioni fino, sulle soglie ormai degli anni settanta, alle ultime espressioni della contestazione, Renato May giunge alla conclusione che, a parte pochi e rari artisti, le inquietudini dell'uomo moderno non trovano la loro espressione nel cinema contemporaneo italiano. Sviluppando, infatti, quanto accennato nelle premesse, l'autore sottolinea il capovolgimento del rapporto cinema — società, per cui possiamo dire non solo che è minima l'influenza del cinema come strumento di comunicazione sociale, a confronto di mezzi ben più potenti (come radio, televisione, fumetto, disco), ma che sono le attuali strutture della società a condizionare invece il cinema, costringendolo in schemi di interessi commerciali o di ideologie politiche.

La stessa contestazione, che vuole smantellare ogni ordinamento precostituito, non fa in fondo che ribadire quelli che ormai sono diventati quasi luoghi comuni, come l'alienazione, i mali del consumismo ecc. e spesso « allo ingegno si crede con troppa facilità di poter sostituire l'impegno ». L'esigenza di un rinnovamento è dunque viva e può tradursi nello studio di un nuovo linguaggio filmico, ma soprattutto nella necessità di dare alla contestazione quella dimensione spirituale che fu la forza del neorealismo, indirizzando, cioè, la ricerca, al di sopra delle direttive di partito o degli interessi commerciali, a valori umani, universali.

Redatto con fini essenzialmente divulgativi, il saggio ha in questo appunto i suoi limiti, nella sommarietà della trattazione critica spesso superficiale ed empirica, anche se sufficiente a darci un quadro panoramico della cinematografia italiana dagli anni quaranta ad oggi, nell'altrettanto sommaria ed approssimativa analisi del fenomeno sociologico, nella brevità dei cenni storici. Questi limiti, d'altra parte, sono riconosciuti dallo stesso autore che sottolinea il valore soprattutto di «denuncia » di una crisi spirituale in atto della sua opera e dei mezzi per risolverla. In questo senso, piano, scorrevole, di facile lettura come tutti i libri di May, anche quest'ultimo ha una sua precisa e ben delineata funzione.

Maria Fotia

Enciclopedia dello Spettacolo - Indice Repertorio - Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, 1968.

Dopo l'*Appendice di aggiornamento-Cinema* e gli *Aggiornamenti 1955-1965*, questo è il vero completamento della *Enciclopedia dello Spettacolo* fondata da Silvio d'Amico e pubblicata a cura dell'Istituto per la Collaborazione Culturale (Venezia-Roma): l'*Indice Repertorio*. Si tratta di un nuovo volume di 1024 pagine (è l'undicesimo) che comprende tutti i titoli compresi nei precedenti dieci grossi tomi (più la smilza *Appendice-Cinema*).

Per rilevare subito l'importanza di questo *Indice* basterà dire che consta di 145.000 titoli. Sono commedie, melodrammi, balletti, film, e formano una sorta di repertorio universale dello spettacolo, comprendente non soltanto i titoli inclusi nei dieci volumi, ma anche circa ventimila titoli nuovi, che colmano lacune e soddisfano insieme alle esigenze di aggiornamento (almeno fino al 31 dicembre 1965).

Si prenda, per fare un esempio, il titolo *Giovanna d'Arco*. Registra almeno venti lavori: balletti con le coreografie dei Viganò, opere di Pacini e Verdi, cantate e oratori, film di Caserini, Ubaldo Del Colle, Dreyer.

I testi drammatici e per melodrammi dedicati a *Didone* elencati sono

centotrenta. Per la *Tosca,* accanto alla pièce di Sardou e all'opera di Puccini, vanno ricordati sei film. I film della « serie » Totò sono una trentina e quelli di Robinet, comico del muto, circa settanta; quelli di Polidor oltre cento, e altrettanti quelli di Tontolini (che sarebbe il primo nome assunto da Fernand Guillaume, prima di diventare definitivamente Polidor).

Sperduti nel buio è un dramma di Roberto Bracco, opera di S. Donaudy e film di Nino Martoglio (1914) e di Camillo Mastrocinque (1947).

Che dire di *Amleto* (opera, balletto, film, *burlesque*) da ricercare sotto le voci *Amleto* e *Hamlet*? Sono almeno settanta titoli. Gli *Aminta* sono una dozzina: dal Tasso all'Albinoni, dal Buonsignori (coreografo) al Berardi direttore del film omonimo (1911).

Gli esempi potrebbero continuare: e vanno da *Intolerance* di Griffith (1916) a *Intolleranza 1960* di Nono (1961); dal *Pianoforte silenzioso* di Omegna e Maggi (1909) al *Pianista del Giobe* di Sergio Cafaro (1961), dal *Pinocchio* di Antamoro (1911) al *Pinocchio* di Carmelo Bene (1964). I *Vidocq* elencati son sei, e non manca che l'ultimo eroe di un *serial* televisivo (1969). Di *Ben Hur* si hanno due lavori drammatici (fine sec. XIX) e tre film (1907, 1926, 1959). Le *Fabiole* appartengono a Guazzoni (due) e Blasetti (una); le *Messaline* sono diciassette con sei film: due di Guazzoni e uno rispettivamente di Caserini, Gallone, Cottafavi, Andreani.

L'*Indice-Repertorio* contiene anche una sezione greca (greco-italiana e italiano-greca): le *Medee,* qui, sono sei: di Deinoloco, Neofrone, Euripide, Strattide, Antifane, Eubulo. Quelle registrate nell'indice generale circa sessanta.

M. V.

TESTI E DOCUMENTI

ROBERT LAPOUJADE: LE SOCRATE

estratto della sceneggiatura
e dialoghi integrali in lingua originale
dal copione di lavoro

LE SOCRATE

autore-regista	Robert Lapoujade
dialoghi	Colette Audry
	Jean-Patrick Manchette
fotografia	Jean-Jacques Renon
montaggio	Jean Ravel
musica	Bernard Parmegiani
aiuto-regista	Catherine Biette
trucco	Christiane Sauvage
	Christine Fornelli
realizzazione scenografica	Michel Barbisan
fotografo di scena	Olivier Kuhn
produttore	Claude Nedjar
produttore associato	Fanny Berchaux
direttore di produzione	Maurice Urbain
interpreti	Pierre Luzan
	R. J. Chauffard
	Martine Brochard
	Stéphane Fay
	Jean-Pierre Sentier

cooproduzione: CECRT - Pierre Domec - Jacques Pollet, Parigi; Bayerischer Rundfunk - Telepool, Monaco di Baviera; Service de la Recherche ORTF, Parigi.
90' - 35 m/m - eastmancolor.

Peinture et cinéma sont deux activités visuelles, à la fois parallèles et complémentaires. Peintre depuis vingt ans, je pratique le cinéma, par des courts métrages, depuis sept ans. Il me semble donc assez normal de profiter de cette expérience acquisée pour la développer dans un long métrage. D'abord pour continuer à approfondir une vision. Mais une vision d'ordre phénoménologique qui permet un renouvellement de l'écriture cinématographique, de même

que l'expression de certaines notions abstraites. Il ne m'est jamais venu à l'esprit, en aucun cas, de vouloir faire un film « d'avant-garde » pour l'avant-garde, mais de *mettre en vues* ce qui, dans la littérature, dans le théâtre ou la peinture, est maintenant devenu classique. Une certaine synthèse du sujet et de la forme, une manière inédite de structurer l'expression d'une forme, qui ne sont et ne seraient pas possibles sans une connaissance réelle des problèmes de l'animation conjuguée avec les mouvements d'une image classique.

Pour illustrer une telle théorie, il était important de choisir un sujet qui, bien que d'actualité, autorise des développements abstraits. L'impuissance du philosophe devant une certaine mécanique de la « modernité », et cependant son rôle inévitable, pouvaient justifier parfaitement cette démarche. C'est que le philosophe, à un moment ou à un autre de ses méditations, retrouve toujours des sources oubliées, se pose le problème du temps, de l'absurde, ou de la naissance du langage; enfin affronte la société et la met en question. Lorsqu'un témoin naif les relate, on comprend que les expériences de notre philosophe et certaines données de ses recherches soient presque indéchiffrables avant que la fin du film ne permette qu'elles s'éclairent de leur exacte signification (*R.L.*).

SEQ.: 1/2 — GENERIQUE

1. Des pierres — qui sont des pierres de la route — et certaines brindilles constituent le fond « informel », une sorte de fleuve à partir duquel vont surgir, par bribes, les souvenirs du policier. Celui-ci, pour la commodité du récit, sera, lorsqu'il se souvient, *Le jardinier*, et lorsqu'il agit dans ses souvenirs et son histoire, *Lemmy*...
   Ainsi le Jardinier est censé se souvenir, aux alentours de 1980, de ce que Lemmy « *vivait* » à notre époque...

Le Jardinier: *Vous étiez policier, je crois? Oui, je le fus.*

2. Boîtes de conserves qui, soit par des photos, soit par des prises de vues image par image, bougeront, se dédoubleront, ou seront défoncées.
3. Un chapeau melon et des yeux. Policier: Lemmy (noir et blanc).

3 Bis. Le peau de mica entre la vie et la morte entre la vie et l'amour.

4. Le Jardinier. Rocking-chair.
5. Le mot FIN.
6. Un chien qui aboie. Ce plan, qui va du P.M. au G.P., sert de leit-motiv tout au long du film; il sera silencieux.

SEQ.: 3

7. Flash des pieds de Socrate.
8. Un signe.
9. Un fou.

10/11. Bêches et jambes du Jardinier.

Voix off: *Un commencement, le recommencement*...

12. Un chapeau melon et des yeux (couleur).
13. Un corps féminin, tiré de la fin dù film, sert aussi de leit-motiv.

14. Sylvie. G.P.

Sylvie: *Non!*

15. Le pendule — symbole du temps — n'est jamais exprimé autrement que par toutes sortes de balancement de feuilles de lianes, d'herbes.
16. Les pieds de Socrate.
17. P.R. du Jardinier, qui se balance sur son rocking-chair.

Le Jardinier: *Vous étiez policier, je crois? Oui, je le fus.*

Le Jardinier: *Nous avions un gouvernement efficace, à l'époque. On entendait notre voix, dans le concert des nations.*
A l'intérieur... à l'intérieur, il fallait encadrer... expliquer... C'était la tâche de la police. J'étais inspecteur en civil... on parle toujours au passé... cette époque...

18. Série de T.G.P. dans le mouvement de la chemise, des mains, du pantalon.
19. Série d'images fixes de documents sur notre époque.
20. P.R. du Jardinier de 3/4.
21. Autres documents.

21 Bis. Socrate G.P.

22. Battement de la mer (photo ou dessin, animation).
23. Un corps de femme tiré de la fin du film.

SEQ.: 4

24. Série de plans du Jardinier avec camera arrêtée: le Jardinier passe sur une allée. Boit un verre d'eau. Se couche sur sa pelouse. Il pense au premier plan. Se couche à nouveau. Se dirige vers sa maison.
Toutes ces scènes sont situées dans un même plan général du jardin.

Le Jardinier: *J'aime les jardins, on m'accordait de longs congés. Je les passais paisiblement avec ma fille. Puis un ordre m'atteignait. Je reçus une mission.*

25. Autre série de plans du jardinier, mais avec Sylvie qui sort de la maison, joue avec son père, se dirige vers lui.
Trois changements de costumes. Même plan général du jardin et de la maison.
26. P.M. On porte un télégramme à Lemmy. Celui-ci le lit.
27. P.M. En manteau, chapeau rond, Lemmy embrasse sa fille. Il sort.

SEQ.: 5

28. P.E. Une rue en ville. Lemmy suit Socrate. (Blanc et noir)

Le Jardinier: *Il ne se cachait pas. Ce n'était pas naturel.*

29. P.M. Lemmy suit Socrate.
J'avais le choix: l'embarquer ou attendre. Je choisis d'attendre. Important, ça... les implications de ma tâche. Hmhm...
30. P.M. Lemmy fouille Socrate, retourne ses poches. (Blanc et noir)

SEQ.: 6

31. P.M. Socrate marche sur le trottoir, un pied dans le ruisseau. (Blanc et noir)

Le Jardinier: *Je le suivis, ce fut une chance.*

SEQ.: 7

32. P.M. Un professeur coupe un groupe d'étudiants qui le salue respectueusement; le même professeur salue Socrate respectueusement.
33. P.A. du policier. Le même plan sur ses pieds, l'un dans le ruisseau. Va-et-vient de la camera entre les pieds et le buste.

Lemmy: *Un, deux, une, deux, sans fin... (Il sifflote)*
A la une je suis là, à la deux et à la trois, gauche droite trottoir pied moi ça, porte arbre pavé moi ça, pied trottoir ça.

34. Animation trottoir sur ce qu'il voit.

SEQ.: 8

35. Le Jardinier, dans son rocking-chair.

Le Jardinier: *Une chose formidable, la conscience de soi. Et le temps, alors! Une chose formidable, le temps! Ça pose le problème de la continuité du moi; l'archevêque Berkeley.*

SEQ.: 9

36. P.M. Lemmy à nouveau, qui avance sur le trottoir. Un instant s'arrête, repart, est précédé par la camera, puis passe en P.A. de droite à gauche.

Lemmy: *Pas moi, me sens, vois la route, le trottoir, toc, pan, toc, pan... Lorsque je rentrais, ma fille me disait:*
— Tu te fatigues. Elle n'aimait pas mon métier, mais elle m'aimait.

37. Flashes Sylvie. G.P.
38. Le pendule.
39. La mer (animation) à l'aide de photos et de dessins.

SEQ.: 10

40. P.M. Socrate entre dans une librairie. En G.P. Immobile, Lemmy en chapeau melon. Socrate, accompagné par le libraire respectueux, jusqu'au seuil de la botique, s'éloigne...

Lemmy: *Je le retrouvais en ville. On piétinait. Il en savait trop. Mais sur quoi?*

41. G.P. Socrate.
42. G.P. Lemmy.

SEQ.: 11

43. Flash Sylvie. G.P. 16 ou 18 images.
44. Une boîte de conserves sur laquelle tape un doigt.
45. Cependant que la camera, située exactement au centre d'une pièce, tourne cinq fois, lentement, sur elle-même, on voit Lemmy, aussi bien

que Sylvie dans une synthèse de leurs gestes quotidiens. Lemmy se rase. Déjeune, enlève sa chemise, se repose, ouvre une porte, sort, entre, lit. Sylvie, en chemise de nuit, fait le ménage, balaie, se maquille, danse un instant, sort, entre, change de costume. Ils parlent, portent un sommier, déjeunent.

Le Jardinier: *On m'accordait de longs congés. Je les passais paisiblement avec ma fille. Nous étions tranquilles.*

SEQ.: 12

46. P.A. Adam et Lemmy.

Adam: *Vous étiez policier, je crois? Je le fus. Et maintenant? Je plante des roses et des rosiers.*

47. G.P. Adam.

47 Bis G.P. Lemmy.

48. P.A. Adam et Lemmy.

SEQ.: 13

49. P.M. Brève sur Socrate.

49 Bis.

49 Ter.

50. P.M. Lemmy penché sur un signe.

SEQ.: 14

51. P.M. Le Jardinier bêche son jardin. Image fixe.

SEQ.: 15

52. P.M. du policier Lemmy qui arrache una branche fendue...

53. Lemmy efface un signe.

54. Le Jardinier bêche son jardin.

Le Jardinier: *Lequel suivait l'autre? Je crois pouvoir penser sans prétention que je suis un homme intelligent; et pourtant je n'ai pas encore compris. D'abord ce furent des traces. Un matin, il était là comme chez lui. Je m'en aperçus au premier indice. Et moi, alors?*

55. P.M. du policier accroupi sur un signe.

55 Bis.

Le Jardinier: *C'était étrange.*

56. P.A. Promenade du policier et de Sylvie.

Le Jardinier: *Il nous arrivait, ma fille et moi, de l'observer. Moi fasciné par ses agissements énigmatiques. Sylvie se méfiait. Que savait-il d'elle? Elle se croyait menacée.*

57. G.P. sur image fixe.

58 Tous deux, animés à nouveau, tournent devant la camera et vont ensemble en P.M. se cacher derrière un buisson.

SEQ.: 16

59. On voit, Socrate, son imperméable accroché à une branche plantée dans le sol, avancer par à-coups, en suivant le mouvement d'un long pendule qu'il tient à partir de son bras relevé à la hauteur du visage. L'autre bras est tendu en arrière.
60. Douze images d'un corps de femme tiré de la fin du film.
61. Le pendule.
62. Une montre en pendule.
63. G.P. de Sylvie. Visage ausculté par un PANO tournant. Puis lent travelling arrière qui découvre Sylvie se regardant dans un miroir rêveuse, assise, jambes ouvertes, sur le gazon.

Sylvie: *C'est curieux, j'ai vécu dans le vague pendant plusieurs années. Entre le balai et les bouquins, on ne pense pas à soi. Puis Pierre, et plus rien n'est vague. Il n'y a aucun doute là-dessus. Tout est clair. D'où vient que rien n'est précis.*

64. G.P. du visage vu en partie de trois-quarts et dans le miroir. ZOOM se terminant en plongée sur la nuque de Sylvie.

Sylvie: *Mais ce type m'agace. C'est curieux, on ne peut pas faire trois pas sans tomber sur lui. C'est la plaie.*

SEQ.: 17

65. Lemmy guette Socrate.
66. Une boîte de conserves (animation).

SEQ.: 18

67. P.M. Lemmy, immobile contre un angle de mur, regarde passer Socrate.

67 Bis. Contre champ.

67 Ter. Socrate passe.

Le Jardinier (off): *On aurait pu croire qu'il ne me voyait pas.*

SEQ.: 19

68. Socrate, jambes nues jusqu'aux genoux, s'appuie sur son bras nu. Il pétrit de la terre au bout de son bras tendu. G.P. et mise au point respectivement de la main au visage.

SEQ.: 20

69. G.P. Lemmy salue Socrate.

Le Jardinier: *Je tentais parfois d'attirer son attention.*

70. G.P. Socrate qui passe, indifférent.
71. Un chien qui aboie.
72. G.P. de Sylvie.

Sylvie: *Non, vous!...*

73. Pierres, objets, écorces; la mer (animation).

SEQ.: 20 bis

74. P.M. Une voiture s'arrête. Adam en sort. Il se place è gauche de l'écran.
75. P.M. Adam vu de dos, à gauche de l'écran, arrête Sylvie, qui est en bicyclette, par le guidon.

Sylvie: *Tiens, Adam, qu'est-ce que tu fais là?*

76. Très G.P. sous la forme de point d'impact, sur le visage de Sylvie.

Adam: *Je te cherchais.*

77. G.P. les genoux de Sylvie.

Sylvie: *Pas maintenant, je suis pressée...*

78. P. impact sur le genoux.
79. G.P. sur les mains de Sylvie.
80. P. impact sur les mains.
81. *Contre-champ* sur Adam, Sylvie étant à droite de l'écran. *Contre-plongée.*
82. G.P. visage d'Adam.

82 Bis. Fuite sur paysage avec reprise visage d'Adam.

83. P. impact. Bouche.
84. P.I. Nez.
85. P.I. Front.
86. G.P. vêtements.
87. G.P. cravate.
88. G.P. pantalon.
89. Socrate couché.
90. Un signe.
91. Un pendule.
92. Un corps de femme tiré de la fin du film.
93. G.P. du visage du Jardinier.

Le Jardinier: *Il faut bien le dire, j'ai toujours eu la passion des indices.*

SEQ.: 21

94. Série de champ/contre-champ de G.P. du visage de Pierre et de celui de Sylvie, avec très lent panoramique et point d'impact sur les deux visages.

Sylvie: *Tu es heureux avec moi?*

Pierre: *Ca me fait peur. Mais j'avais peur avant aussi, comme tout le monde.*

95. P.M. On voit Sylvie descendre de bicyclette et courir vers Pierre.

Sylvie: *Pourquoi? Tu crois que tout le monde a peur?*

SEQ.: 22

96. P.M. Tous les deux en collant blanc se poursuivent au ralenti dans un paysage gris.

Pierre: *Sûrement dans le fond, oui...*

96 Bis. Suite plan 95.

Sylvie: *Mais il n'y a pas de raison?*

SEQ.: 23

97. Socrate, suivi d'une manière affecté par le policier qui lit un livre.

Pierre: *Tu parles qu'est-ce qui te faut! Tu la trouve rassurante l'Histoire contemporaine? On dirait le dessin d'un môme caractériel.*

98. P. Grand Ensemble: idem.

99. P.M. idem.

100. P.A. Socrate s'arrête, le policier aussi. Enfin, il double Socrate.

SEQ.: 24

101. P.M. Le Jardinier qui se balance.

Le Jardinier: *Il y avait des différences... Quelque chose changeait... Mais j'étais toujours à l'afflût.*

102. Socrate boitant, s'enforce dans la forêt.

103. P.M. Le Jardinier tond son gazon.

104. Une boîte de conserve roule, un peigne, une roue de bicyclette (animation).

105. Dans la forêt. Socrate en P.M., assis sur un tronc d'arbre, découvre ses doigts, puis se lève.

106. Le policier fait la même chose.

107. Socrate regarde une racine.

Le Jardinier: *Je devais être patient...*

108. Lemmy fait de même.

SEQ.: 25

109. P.E. sur un léger pano de la camera, autour de Lemmy, assis, Socrate en flashes dans diverses attitudes.

SEQ.: 26

110. La même chose sur un tas de pierres. Socrate traverse le champ en disparaissant par moments.

111. Le policier rampe.

Le Jardinier: *C'était plus fort que tout, il fallait que je le guette.*

112. Le Jardinier.

Le Jardinier: *Vous étiez policier, je crois? — Oui, je le fus. — Et maintenant? — Je plante des roses et des rosiers.*

113. P.A. Le policier en manteau se charge d'une musette.

Le Jardinier: *Je prenais mon barda — tout comme lui — et je n'hésitais pas à partir en campagne.*

SEQ.: 27

114. Lemmy campe. Il est ridicule, on pense à une image de western.

115. P.A. du policier muni de jumelles et appuyé contre un arbre. Il est de profil. Au moment où il est interpellé par Adam, il se tourne de face, avec ses jumelles, et regarde la camera.

116. T.G.P. flou du visage d'Adam.
Adam: *Vous avez vu Sylvie?*
Lemmy: *Non. Vous la cherchez?*
Adam: *Non!*

117. P.A. Adam dans sa voiture, portière ouverte.

118. En fin de dialogue, on retrouve le policier en G.P. et, pris dans le mouvement, on le voit s'appuyer à l'arbre, reporter les jumelles à ses yeux.

SEQ.: 28

119. P.A. sur Socrate assis sur un banc, qui sort d'une serviette minutieusement pliée des lunettes et un stylo.
Sur un bout de papier, il écrit trois mots. Il le froisse. Il le jette. Il se lève.

120. Un chien aboie.

121. Un nu.

122. Le policier quitte son arbre, précautionneux...

SEQ.: 29

123. La camera décrit un cercle parfait, depuis le sol, autour des deux visages de Sylvie et de Pierre. Et cela deux fois. Pierre est audessus de Sylvie.

Sylvie: *Tu as eu combien de femmes?*
Pierre: *Un certain nombre.*
Sylvie: *Et maintenant? — Geste sourire de Pierre.*

124. Au-dessus de la tête de Pierre la camera en plongée se redresse et découvre les corps l'un sur l'autre.

Sylvie (*neutre, mais espérant une réponse du genre «Tu n'es pas comme les autres»*): *Maintenant, moi...*
Pierre: *Maintenant, je suis stupide de contentement.*
Sylvie: *Est-ce que ça prouve quelque chose?*
Pierre (enjoué): *Tu as vraiment besoin d'une preuve?*

SEQ.: 30

125. Lemmy ramasse le bout de papier et l'examine après l'avoir déplié.

126. Le Jardinier qui se balance.

Le Jardinier: *Je me souviens, il avait écrit... Qu'est-ce qu'il avait écrit?*

127. Sylvie.

Sylvie: *Non, vous n'allez pas faire ça?*

128. Socrate oeil ouvert.

Socrate: *On ne se mefier jamais assez de la connerie oui des effets de la conscience d'ailleurs!...*

129. Socrate tourne dans un champ. Devans une tige Lemmy louche.

130. Socrate couché, devant Lemmy une quille ou branche.

Voix off.: *La pensée achéve l'esperience.*

131. Socrate couché.
132. P.M. du policier couché dans un fossé.
Sylvie arrivant de face:
Sylvie: *Tiens!*
Lemmy (en montrant Socrate): *Oui.*
133. Un carrefour de ville. Feux de croisement et agent de ville (animation).

SEQ.: 31

134. Le Jardinier assis sur une chaise se lève.
Le Jardinier: *Il faut que je dise. Non, après tout, c'est inutile...*
135. Socrate debout, lève son pied.
136. Le policier fait de même, puis met sa montre en pendule.
Lemmy: *En ville, je lui avais vu faire ce geste. Mais alors je ne risquais pas de comprendre.*
137. Une boîte de conserve.
138. Une écorce d'arbre (animée).
139. Une série de panos en T.G.P. qui, de la manche de Socrate, vont s'arrêter sur diverses parties de son visage. Celui-ci est arrêté à droite de l'écran de profil. On voit enfin Socrate faire bouger une boule de terre accrochée à un bout d'herbe.
140. P.M. montrant Socrate au milieu d'un tas d'ordures.
141. P.G. Socrate.
142. Boîtes de conserves animées.
143. P.M. Le policier passe sur une route rouge et voit Socrate.
144. P.M. Il descend le chemin pour observer Socrate sur le tas d'ordures.
145. Montage en série de détritus.
146. P.G. sur Lemmy qui sort du champ.
147. Le pendule.
148. Une brève de Sylvie.
149. P.M. Lemmy rentre chez lui.

SEQ.: 32

150. Plongée: il ouvre son portail et, suivi par la camera, jette son chapeau, sort sa montre et la balance comme un pendule; il tourne la tête lorsque Sylvie l'interpelle.
151. P.M. de Sylvie.
Sylvie: *Mais Papa, qu'est ce que tu fabriques?*
152. T.G.P. du visage.

SEQ.: 33

153. Pano sur un arbre blanc en partant d'un pendule qui se balance lentement. Le même pano permet de découvrir un paysage blanc et, au centre, Sylvie et Pierre en collant noir qui se poursuivent.

Pierre: *Il y a sûrement quelque chose qui cloche.*

Sylvie: *Où ça?*

Pierre: *Partout. Les hommes... Chaque armée a maintenant ses spécialistes de l'interrogatoire. Et dans la Nièvre, une fille a tué deux bébés qu'elle a eus. Son amant ne voulait pas d'enfants. Elle s'est trouve enceinte, il était absent. Elle a eu le gosse toute seule et elle l'a étouffé. Elle a mis le cadavre dans une velise et la valise au grenier.*
L'année suivante, même coup; type encore absent. Elle a étouffé le deuxième bébé et elle l'amis avec l'autre qui était desséché.

Sylvie: *Quel rapport?*

Pierre: *Avec quoi?*

Sylvie: *Avec les spécialistes de l'interrogatoire?*

154. Image fixe des deux, puis passage F. Enchaîné à un décor et à des costumes réalistes; image fixe sur ce dernier plan.
155. La mer.

Pierre (légèrement accablé): *Je ne sais pas. Il n'y en a plus.*

SEQ.: 34

156. P.M. Socrate arrive sur le chemin. Lemmy est assis sur un tas de bois; ils se regardent.
Le policier se lève et esquisse le geste de saluer. Mais il laisse tomber sa main. C'est alors que Socrate fait un geste étrange avec son bras. Le policier fait de même; un instant ils restent immobiles.
157. P.M. tous les deux immobiles.
158. Même échelle avec changement de focale des deux immobiles.
159. Même échelle des deux avec changement de focale.
160. Suite du plan 156, qui nous permet de les voir tous les deux s'asseoir, nous tournant le dos.
161. Lemmy silhouetté regarde Socrate au moment où il s'accroupit.
162. Socrate touche le sol avec sa main. Le policier fait de même.
163. Un nu.
164. G.P. Sylvie.

Sylvie: *Non, vous n'allez.*

SEQ.: 35

165. P.M. Socrate et Lemmy qui sont assis absolument immobiles sur un arbre, au-dessus de flaques d'eau.
Légère plongée sur Socrate assis et pano jusqu'à Lemmy assis sur l'autre tronc d'arbre.
166. G.P. de Lemmy.
167. G.P. de Socrate.
168. P.G. Socrate de dos. Policier de profil.
169. P.M. policier profil. Socrate face.
170. P.G. des deux.

171. La tondeuse.
172. Une boîte de conserve.
173. Une branche d'arbre d'écoupée sur le ciel bouge.
174. Une pierre au sol.

SEQ.: 35 Bis

175. Socrate assis, mains sur le visage.
176. Le policier sarcastique.
Socrate: *Ah! Ah! Ah!*
Lemmy: *Vous me prenez pour un con.*
177. Image fixe des deux.
178. Le Jardinier appuyé sur sa pellebêche.
Le Jardinier: *Certes, cela, n'était pas toujours facile; c'est que derrière le savoir...*

SEQ.: 36

179. P.R. du policier et de Socrate, qu'on devine assis.
Lemmy: *Alors, le monde te fait peur?*
180. G.P. du policier.
Lemmy: *Ermite.*
181. G.P. du policier.
Lemmy: *Ermite.*
182. G.P. flou du policier.
Lemmy: *Ermite.*
183. P.M. sur un combat de samouraïs avec les deux mêmes protagonistes. Socrate semble dominé. Puis lentement domine.
184. P.A. Socrate réaliste.
Socrate: *Qui a peur, Flic? Et toi.*
185. G.P. du visage de Socrate.
Socrate: *Flic.*
186. G.P. du visage de Socrate en samouraï.
Socrate: *Flic.*
187. P.M. Ils tournent lentement en samouraïs.
188. P.R. réaliste sur les deux.
189. Le combat: Socrate recule, puis s'arrête.
Lemmy: *Qui est là?... Qui est là, perdu, en cavale?*
190. G.P. sur le visage de Socrate en samouraï.
191. G.P. Socrate réaliste.
Socrate: *Qui n'est pas là?*
192. T.G.P. Socrate en samouraï.
Socrate: *Est pas. Est pas.*
193. Le policier en G.P., renversé au bas de l'écran, se retourne et se retrouve de profil.

193 Bis.

Lemmy: *Je t'emmerde.*

194. P.M. Ils sont immobiles mais agressifs.

195. P.A. réaliste.

Socrate: *Bien sûr, c'est l'indice.*

196. G.P. réaliste de Lemmy.

Lemmy: *L'indice, l'indice?*

197. Le combat: ils tournent.

198. P.R. Socrate au centre de l'écran. Le policier à droite, de profil, au bas du cadre.

Socrate: *Vivant.*

199. Lemmy rentre dans le cadre par un mouvement tournant vers la droite.

Lemmy: *Mais je vis!*

200. Socrate tourne son visage.

Socrate: *Ah!*

201. Combat: Socrate debout. Lemmy, sur les mains et les genoux, se précipite vers lui et lève la tête.

Lemmy: *Par quoi ça commence, alors?*

202. G.P. visage de Socrate en samouraï.

203. G.P. visage Socrate réaliste.

Socrate: *Par la mort.*

204. P.R. de Lemmy, tête relevée en samouraï.

205. ZOOM enchaïné sur Lemmy en réaliste.

Lemmy: *Non?*

206. P.M. sur les deux, réaliste.

Socrate: *Si, écoutez: la force des choses, l'habitude...*

SEQ.: 37/38

207. Plan fixe moyen des deux dans la pose souvent grotesque des poilus de monuments aux morts de la guerre de 14.

Socrate: *Par la mort.*

Lemmy: *Non.*

Socrate: *Si, écoutez: la force des choses, l'A... I... tude.*

208. P.M. autre pose.

209. P.M. autre pose.

210. P.M. autre pose.

211. Suite par 4 G.P. ou panos A de ces mêmes poses.

212. G.P. visage Socrate (plâtre).

213. Pano sur les corps.

214. G.P. visage Lemmy.

215. Visage de Socrate (bronze).

216. Visage de Lemmy.

217. Pano sur les corps.

218. Un chien qui aboie.

219. La tondeuse.
220. Une racine d'arbre.
221. Une crotte de chien.
222. Le Jardinier presque de dos.
Le Jardinier: *Cette leçon de choses me plaisait...*
Sylvie: *Qu'est-ce que tu appelles t'agiter?*
Pierre: *Eh bien, avoir une vie pleine de mouvement, mais rester toujours à la même place.*
Sylvie: *Tu es un peu prétentieux à rebours, non?*
Pierre: *Pourquoi tu dis ça?*
Sylvie: *Eh bien, tout le monde bouge. De gré ou de force.*
Pierre: *Oh, mais, je ne dis pas que c'est facile, de ne pas bouger. « Dans ce pays, courir de toutes ses forces pour rester à la même place ».*
Sylvie: *C'est étrange. Dès qu'on parle de toi, tu accumules les paradoxes.*
Pierre: *C'est une défense.*
Sylvie: *Et tu ne bouges plus jamais?*
Pierre: *Un jour, j'ai décidé de lire des polars plutôt que des traités, et de faire de l'argent. C'a été mon dernier mouvement considérable. Depuis, je m'agite.*
223. Sylvie, robe de chambre, première cigarette, sort de la maison avec une éponge. Elle va à la table de jardin. Deux bols vides empiles l'un dans l'autre. Elle éponge, ramasse les miettes dans le creux de sa main. Pierre est assis en bras de chemise. Il parcourait « La Vie Française ». Il sourit à Sylvie.
Sylvie: *Il n'a pas couché à la maison. Le lit n'est pas défait.*
Pierre: *mmm?*
Sylvie: *Il traîne avec son espèce de clochard.*
Changement de Plan.
223 A Sylvie s'approche de Pierre et s'assise sur son genoux.
Sylvie: *Je te contente. Qu'est-ce que cela prouve? Une autre...*
223 B Pierre la caresse. Sa main remonte le long de la gambe de Sylvie.
Pierre: *Mais tu me rends heureux.*
Pierre: *C'est pareil.*
223 C La caméra les prend en spirale en un va et vient vertical. Travelling, demi cercle. Zoum.
Sylvie: *Et si tu ne m'avais pas rencontrée?*
Pierre: *Tais-toi. J'y pense quelquefois...*
Sylvie: *Tu n'aurais pas su, c'est tout.*
Pierre: *C'est tout! Mais c'est épouvantable!*
Sylvie: *Mais puisque tu n'aurais pas su...*
Pierre: *Eh bien oui. C'est ça qui est épouvantable.*
Sylvie: *Ouais.*

. . . .

Et encore, — avant moi?
Pierre: *Rien. Je m'agitais.*
Sylvie: *Et moi, dans tout ça?*

Pierre: *Tu es la première personne à qui je dis ça, au lieu de faire mon numéro.*
Sylvie: *Ton numéro?*
Pierre: *Brillant et désagréable. Je veux être subi.*
Sylvie: *Et avec moi, qu'est-ce que tu veux?*
Pierre: *Je veux vivre ensemble. Je suis bien.*

SEQ.: 39

224. Une boîte de conserve rebondit longuement sur une route.
225. Un arbre sec découpé sur le ciel gris.
226. Le pendule.
227. La tondeuse.

SEQ.: 40

228. P.M. On voit Socrate et Lemmy porter un contrevent à persiennes. Ils arrivent dans un champ labouré et le possent. Enfin, ils s'assoient de chaque côté du contrevent.
229. P.R. Ils le dressent.
230. P.M. oblique. Ils s'assoie.

Lemmy: *Alors?*
Socrate: *Faites comme moi. C'est le début.*

231. P.A. des deux. Par un travel et — vient très lent, en demi — la camera ne cessera pas d'avenir.

Lemmy: *Et ça nous mène à quoi?*
Socrate: *Nous avons tout notre temps.*
Lemmy: *Mais ça nous mène à quoi, de nous asseoir à côté d'un volet?*
Socrate: *Nous attendons la mort à l'abri du vent. Nous pensons et nous digérons.*
Lemmy: *A quoi dois-je penser?*
Socrate ne cesse pas de frapper régulièrement sur une boîte de conserve.
Socrate: *A la mort de Louis XVI.*
Lemmy: *Vous vous foutez de moi!*

232. G.P. de la main qui frappe.
233. G.P. du visage de Lemmy.

Lemmy: *Et...*
Lemmy: *En partie.*
Socrate (rêveur): *Bien sûr, la fin du monde, c'est aussi quelque chose à considérer. La planète un soleil. Très jojo.*
Lemmy: *Ce serait un échec!*
Socrate: *Non. Pas pour moi. Ni pour l'existance absolute.*
Lemmy: *Mais si tout le monde est mort, ne peut on considérer qu'il y a également échec sur le plan de l'existance?*

234. G.P. de la main sous un angle.

Socrate: *Mai non. Songez aux moyens modernes de destruction massive, si vous préférez.*
Lemmy: *Ah! Le problème de l'escalade...*

Socrate: *Je me fous de la stratégie! Nous sommes absolus, Monsieur l'inspecteur.*
Lemmy: *Je vous en prie. Cessez ces allusions perpétuelles. Elles me donnent de la tristesse.*
Socrate: *C'est que votre présence, elle-même allusive...*
Lemmy: *Mais l'absolu?*
Socrate: *Qu'est-ce que vous en pensez?*
Lemmy: *Mais je n'en pense rien, moi! Je vous attend!*
Socrate: *Soit. Les gens ne pensent pas à la mort, ils pensent à la bombe H. Je ne pense pas à la bombe H, je pense à la mort. Je pense toujours à une certaine mort. Vous saisissez?*
235. Image fixe des deux.
Socrate: *On peut. Ca m'est arrivé.*
Lemmy: *Je comprends, vous comptez que vous aurez le temps, avant la fin...*
Socrate: *Aucune importance, le temps.*
Lemmy: *Mais tout de même; si vous n'avez pas le temps.*
236. P.M. Fin de l'image fixe, le policier lentement se lève et danse maladroitement.
237. P.A. Il regarde Socrate et va faire un trou dans la terre. La camera le suit.
238. Socrate se lève et fait de même.

SEQ.: 41

239. Le Jardinier sur son rocking-chair.
Le Jardinier: *C'était fait, nous étions complices.*

SEQ.: 42

240. Sylvie est sur une branche d'arbre. Pierre est au sol.
Champ contre-champ toutes les deux répliques.
Analyse sur place de la plongée contre plongée.
Pierre: *Et toi, avant?*
Sylvie (neutre): *Quatre amants. Un parce que c'était le premier. Deux parce qu'ils mont plu. Et Adam, juste avant toi. Un innocent. Un passionné. J'ai envie de dire bêtement qu'Adam était vrai. Tu comprends? Il est arrivé quelque chose et... Il était terriblement amoureux de moi. Mais ça ne suffit pas.*
Pierre: *Qu'est ce qui lui est arrivé?*
Sylvie: *Pour autant que je sache, il a tué deux abyles avec des raffinements de cruanté.*
Pierre: *Il te donnait du plaisir?*
Sylvie: *Je croyais.*
Pierre: *Tu l'as aimé?*
Sylvie: *C'est du passé, tu sais. C'est vraiment du passé.*

SEQ.: 43

241. P.M. contre-plongée: Socrate et le policier devant les pylônes électriques.

Socrate: *Les autres!*
242. P.A. des deux.

SEQ.: 44

242 Bis. Socrate de profil en haut de l'ecran.
L'anéantissement des consciences perceptives.
243. Un chien.
244. G.P. sur le visage du policier, PANO vertical jusqu'à ses mains. Il tient une pierre.
245. P.M. sur le policier et sur Socrate. Tous deux accroupis, les bras tendus appuyés sur les genoux portent une grosse pierre.
Socrate: *Trois.*
Lemmy: *Latte.*
246. Le même plan, mais ils sont en hommes de la préhistoire (effect de nuit et fond bleu).
Socrate: *Dés.*
Lemmy: *On...*
Socrate: *Alle.*
247. P.M. ils laissent tomber la pierre.
248. Ils se mettent un chapeau sur la tête et se l'enfoncent jusqu'aux yeux. Alors ils ouvrent la bouche et, lentement, émettent...
Ensemble: *Ahahahahahahah!*

SEQ.: 45

249. Un chien aboie (toujours entre 12 et 18 images).
250. P.M. Ils avancent, sur les mains et les genoux, dans le sable.
251. Ils gravissent une pente, toujours sur les mains et les genoux.
252. Ils se mettent debout côte à côte, ils tendent le bras.
253. On les voit se tordre avec des mouvements sporadiques.
G.A. avec lent fondu fermeture.
254. Le Jardinier s'arrêtant de bêcher. P.M.
Le Jardinier: *Pour lui, c'étaient les grandes manoeuvres de la connaissance.*
255. Sylvie.
Sylvie: *Non, vous n'allez pas...*
256. P.M. Le Jardinier devant une table blanche de jardin, assis.
Le Jardinier: *La connaissance: Oh j'y reviendrai.*

SEQ.: 45 Bis

257. P.M. Socrate et Lemmy se promènent.
Socrate: *La mort, le temps, la continuité du moi, l'incommunicabilité... Oh il y a de quoi s'occuper pas de danger de chômage.*
Lemmy: *En somme, c'est assez confortable.*
258. P.M. le Jardinier. Rocking-chair.
Socrate: *Ne croyez pas ça. Je suis simplement arrivé à choisir ma façon de pourrir.*
259. Suite du plan 256. Ils arrivent devant un c.fix et s'arrêtent.

Lemmy: *Eh bien, mais c'est un luxe!*
Lemmy: *C'est un luxe.*
Socrate: *Faut l'faire.*
260. P.A. des deux.
Lemmy: *Ah!*
Socrate: *Le symbole de la mémoire!*
Lemmy: *Mais quelle mémoire?*
Socrate: *Mémoire ou obsession. C'est une idée fixe qui les hante. Tu as compris, poulet?*
261. P.M. la tondeuse.
262. P.M. une pierre roule.
263. P.A. le Jardinier.
Le Jardinier: *C'était fait, nous étions complices.*

SEQ.: 46

264. P.M. Socrate et le policier avancent cérémonieusement, l'un derrière l'autre.
265. Fondu enchaîné sur les deux habilités en chirurgiens et entourés d'une équipe d'assistants qui les rejoignent, camera arrêtée.
266. P.A. des deux: ils mettent un masque et se lavent les mains, puis puis passent des gants.
267. Sur un chariot arrive le malade. TRAV. arrière de la camera qui prend sa place définitive en demiplongée pour suivre avec des focales différentes les phases de l'opération.
Une voix: *Mais c'est impossible, Maître, cet homme est mort...*
Une infirmiere (à une autre): *C'est un héros de notre temps, névrosé mais génial.*
Socrate: *Silence!*
268. G.P. de visage.
269. G.P. de mains.
270. G.P. visage du malade.
271. G.P. regard Socrate.
272. G.P. regard Lemmy.
273. P.R. de la scène.
274. P.M. PANO tournant jusqu'à montrer Socrate et le policier de profil et une infirmière vue de dos, bas rouges, quelque peu impudique.
Socrate: *Pince, coton, mixture...*
275. Infirmières, jeux de regards.
276. Une main gantée tend à Socrate des tubes de couleur, il fait trois taches et rend les tubes successivement.
Socrate: *Et maintenant, l'objet.*
277. P.M. sur l'assistance crispée.
278. G.P. sur les mains crispées d'une infirmière.
279. P.R. d'une infirmière qui regarde l'assistance d'un air affolé.

Socrate: *Je vous avais avertie, Mademoiselle, pas question de pudeur.*

280. P.M. l'infirmière visée par tous les regards.

L'Infirmière: *Allge.*

Socrate: *Agitateur.*

L'Infirmiere: *Allge.*

Socrate: *Bien... contact.*

Non! Vous n'allez pas gai.

280 Bis. Sylvie.

281. G.P. Socrate.

282. P.A. Socrate lance un clin d'oeil à Lemmy. L'infirmière se penche sur le malade. Lemmy, brutalement, déchire la blouse de l'infirmière dans le dos.

283. G.P. sur le visage du malade qui bouge et commence lentement à respirer.

284. P.M. de la scène, les personnages figés, et mouvements divers.

Socrate: *C'est fait,... vous pouvez l'emmener.*

284 Bis. Voir plan 282.

285. G.P. Socrate qui rabat son masque.

286. G.P. Lemmy rabat son masque.

287. P.M. le malade est emmené, on le voit partir souriant, appuyé sur un coude.

288. P.A. sur Socrate et l'infirmière admirative et amoureuse.

L'Infirmière: *Oh! Maître...*

288 Bis. Voir plan 282.

289. P.M. Socrate la regarde et la renverse, aidé de Lemmy.

290. Les autres détournent les yeux.

291. Plongée: ils sont tous les trois au sol, quelque peu mélangés.

SEQ.: 47

292. P.M. de Socrate et de Lemmy, tous les deux sur les genoux et dans la pose du plan précédent, avec leurs costumes habituels.

293. P.E. Adam qui les regarde.

Adam: *Vous étiez policier, je crois?*

294. P.A. sur Lemmy embarrassé.

SEQ.: 48

295. P.M. dans la grange, Sylvie et Pierre sur une échelle. Sylvie est sur l'échelle, Pierre dessous. Il tient une herbe longue dans la bouche, avec laquelle il caresse le visage de Sylvie.

296. G.P. des deux visages.

Pierre: *Mais toi, avant?*

Sylvie: *Je ne faisais rien, que le ménage, et lire des livres prétentieux.*

297. Le Jardinier qui ratisse.

Le Jardinier: *On pouvait tout faire.*

298. Un chien.

299. La mer. A.
300. Le Jardinier. Tondeuse.
301. Un visage de vieille dame. NB.
302. Le Jardinier qui s'arrête de ratisser.
Le Jardinier: *Tiens, ma mère! Pourquoi!*
303. Le pendule.
304. Le Jardinier qui se remet à ratisser.
Le Jardinier: *On pouvait tout faire.*
305. Un visage de vieille dame - couleur.

SEQ.: 49

306. P.M. Une grosse pierre traverse l'écran. Une série de moyennes, comme une armée, traverse l'écran en oblique (animation).
307. G.P. de Lemmy qui regarde un adversaire invisible.

SEQ.: 50

308. P.M. Socrate et Lemmy jouent ensemble une fausse partie d'échecs en faisant des signes quelconques dans le sable.
À tourner et raccorder précédent.
309. P.E. Sylvie en haut de la falaise de sable.
310. P.M. Sylvie immobile.
311. P.M. Sylvie abandonne son vélo et dévale la colline de sable.
312. P.A. Sylvie arrive près de son père qui se lève et se rassoit.
Sylvie: *Papa, qu'est-ce que tu fais là?*
Lemmy: *Heu! Je joue aux échecs...*
Sylvie: *Oh!...*
313. P.M. Sylvie à droite du cadre sort sur la droite. L'écran reste vide un instant, la camera descend sur une partie du visage de Lemmy à gauche.

SEQ.: 51

INTERIEUR
314. Même cadrage du visage de Lemmy. PANO droite-gauche et TRAV. qui permettent à Sylvie d'entrèr dans le champ. Ils mangent.
Sylvie: *Mais qu'est-ce que tu fais avec ce débile?*
Lemmy: *Quel débile?*
Lemmy: *Oui, d'une certaine façon. Je veux dire, il faut faire ça pour...*
Sylvie: *Quoi?*
Lemmy: *...Pour accéder à... à...*
Sylvie: *Mais papa, enfin, est-ce que tu te rends compte?! Charrier des pierres!*
Lemmy: *Oui. On doit comprendre. La connaissance, la philosophie, l'existence absolue, la Mort... Tout ça...*
Sylvie: *Qu'est-ce que tu racontes?*
Lemmy (pontifiant): *Savoir vivre, c'est...*
Sylvie: *Le type avec qui tu traînes.*

Lemmy: *Ce sont mes ordres.*
Sylvie: *C'est tes ordres de faire l'imbécile!?*
Lemmy: *Tu ne sais pas de quoi tu parles. C'est un cerveau. C'est quelqu'un.*
Sylvie: *Qu'est-ce que tu fais avec lui?*
Lemmy: *J'essaie de me comprendre.*
Sylvie: *Toi aussi? C'est une manie!*
Lemmy: *Enfin, me comprendre... Tout comprendre. Je me cultive, si tu préfères.*

315. G.P. sur les mains.
316. G.P. sur les objets.
317. G.P. visage Sylvie.
318. G.P. mains Lemmy.
319. G.P. assiette.
320. G.P. mains Sylvie.
321. P.M. le Jardinier dans son rocking-chair.

Sylvie: *En charriant des cailloux et en gueulant, tu te cultives?*
Le Jardinier: *A quoi bon lui expliquer, je ne pouvais même pas lui dire qui il était...*

SEQ.: 52

322. G.P. sur la bouche de Sylvie.

Sylvie: *J'allais à des surprise-parties.*

322 A Bouche nez.
J'y trouvais des flirts au dessus de ma condition.
322 B Bouche nez yeux.
Les frères de mes copines de lycée.
322 C Visage plein cadre
Plus tard, ils ont fait HEC.
322 D Visage gauche cadre.
Les filles épousaient des agrégés. J'ai eu peur.
322 E Plein cadré.
J'ai en peur.

323. G.P. de Pierre (animation photos).

323 A Bouche nez yeux.
323 B Visage droite cadre.

324. G.P. sur les yeux et la bouche de Sylvie.

Sylvie: *J'avais une vie idiote. Les filles flirtaient et puis se mariaient. J'ai eu peur.*
Pierre: *De quoi?*
Sylvie: *De me perdre.*

325. P.M. des deux.
326. G.P. de Pierre.

Pierre: *Ca veut dire quoi?*

327. G.P. visage de Sylvie.

Sylvie: *Je ne sais pas au juste. La façon dont les gens se tassent. J'ai eu peur de faire pareil, de me tasser aussi, c'est malsain, et en même temps ça fait envie, c'est pour ça que c'est angissant.*
328. G.P. visage de Pierre.
329. Un Baiser T.G.P.

SEQ.: 53

330. P.E. Socrate fouille Lemmy.
331. P.M. idem.
332. P.A. Lemmy reste en image fixe: stupéfait.
333. Le Jardinier mettant des lunettes noires.
Le Jardinier: *Bon, bon! Voilà.*

SEQ.: 54

334. Lemmy prépare sa valise, cassé dans ses mouvements par des images fixes très brèves.
Lemmy: *Mes chefs m'avaient donné carte blanche. Tout de même, ils devaient s'étonner de mon silence. Je n'envoyais plus de rapports. Mais aussi, qu'est-ce que j'aurais? Et ma fille... Elle ne me comprenait plus. Elle ne comprenait pas ce que je faisais. Et puis elle rentrait tard. Elle découchait. Et moi...*

SEQ.: 55

335. 10 photos d'un paysage.
Pierre: *Qu'est-ce qui te manquait, avec Adam?*
Sylvie: *C'était léger. Oh, j'étais con, tu sais.*
336. 10 photos du couple en P.A.
Pierre: *Mais non.*
337. 10 photos d'un paysage.
Sylvie: *D'accord. Non. Je dormais. Des femmes dorment toute leur vie.*
Pierre: *Il n'y a pas que les femmes.*
338. 10 photos de Sylvie.
Sylvie: *Ouais. Je me suis laissé vivre, tu comprends... le monde, les gens, je n'avais pas idée d'avoir des préférences sérieuses. Henri IV, Platon, l'Himalaya, les Beatles, Althusser, c'était juste le milieu ambiant. On ne discute pas le milieu ambiant.*
Pierre: *Et pourquoi ça?!*
339. 10 photos d'un paysage.
340. 10 photos de Pierre.
341. 10 photos du couple en G.P.

ANIMATION

Sylvie: *Pas moi. Pas à ce moment là. Et même maintenant pas encore. Mais je commence à trier les choses. Bientôt, j'aurai des opinions.*
341 Bis. Paysage nu.
Sylvie (suite): *Pour le moment, je commence juste à froncer les sourcils.*
Pierre: *Fille de flic.*

342. P.M. en situation réaliste, dans paysage des photos, on retrouve Sylvie et Pierre.
Elle fronce. Pierre, riant, efface de son front les plis, avec le doigt.

Sylvie (outrée): *C'est pas du tout la raison!*

Pierre: *Je sais.*

Sylvie: *Rien du tout.*

Pierre: *D'accord.*

Sylvie: *Je n'ai rien à raconter. Mais pas fille de flic. Banlieusarde, si tu veux. J'ai une maison avec un jardin. Mes flirts savent jouer au tennis, moi pas. Là il y a un début d'explication, si tu veux.*

Pierre: *D'accord.*

Sylvie: *Mais pas fille de flic.*

Pierre: *D'acc'.*

343. P.M. Sylvie et Pierre en riant s'allongent, puis se lèvent puis se rallonger — puis se lever puis se rallonger.

Sylvie: *Non et non.*

Pierre: *Bon. Raconte.*

SEQ.: 56

344. P.M. de Lemmy, une valise à la main, en image fixe. En surimpression Lemmy pose la valise, met des gants, reprend la valise, arrange son chapeau, sort du champ face camera.

345. P.M. Lemmy en ville, une valise à la main.

346. P.M. Lemmy entre dans un Batiment.

346 A. Lemmy en sort.

346 B. Lemmy à la gare.

Le Jardinier: *Il fallait satisfaire mes chefs. Ils devaient s'inquiéter. Je suis allé en ville essayer de gagner du temps.*

347/8. Les metamorphoses de Lemmy en super detective. On le voit devant un miroir devenir plusieurs.

SEQ.: 57 (séquence à régler)

349. P.M. Sylvie, assise sur une brouette, épluche des carottes. Son visage se reflète dans l'eau d'une bassine.

Lemmy: *La connaissance.*

Sylvie: *Mais tu cherches quoi au juste?*

350. G.P. sur les mains de Lemmy.

Lemmy: *Oui, la connaissance.*

Sylvie: *Qu'est-ce que tu racontes?*

351. G.P. sur le visage de Lemmy.
Voir seq. 51.

Lemmy: *Savoir vivre, c'est...*

352. G.P. mains de Lemmy.

353. G.P. visage de Lemmy.

354. Image fixe du jardin (sera coupée de noir).

355. P.M. Adam arrive. P.R. des pieds d'Adam, derrière le reflet du visage de Sylvie dans la bassine.
356. P.A. Adam va s'appuyer contre le mur et le gratte avec sa main droite.
Adam: *Tu as une minute?*
Sylvie: *Pour quoi faire?*
Adam: *Il faut parler, non?*
Sylvie: *Ah. Tu as quelque chose à me dire. As-tu quelque chose à me dire?*
Adam: *Et toi?*
357. Tour complet de la camera sur son axe optique, très lent. On retrouve Adam normal, c'est-à-dire vertical.
Sylvie: *Moi non.*
Adam: *Viens.*
Sylvie: *Où ça?*
358. Adam se penche vers Sylvie.
Adam: *Parler.*
359. Fantasme d'atrocité.
Sylvie: *Mais où parler?*
360. Plongée tournante à droite sur Sylvie.
Adam: *Non viens.*
361. Autre tour complet d'Adam qu'on retrouve vertical, mais qui, pendant le temps du tour, s'était incliné en avant.
Sylvie: *Je suis très bien ici, en il faut que je m'occupe des carottes. Qu'est-ce que tu as à me dire?*
362. Adam mime la mort.
Sylvie: *Adam!*
G.P. de Sylvie croquant une carotte.
Sylvie: *Adam, arrête! Tu sais bien que je déteste ça! Qu'est-ce que c'est?*
Adam: *Sylvie, ça suffit. Tu dois comprendre.*
363. Meutre de Sylvie.
Sylvie: *Quoi?*
363 A G.P. du visage de Sylvie croquant une carotte. Image fixe.
Adam: *Je te dis. Ça suffit.*
Sylvie: *Mais quoi?*
Adam: *Toi. Ce que tu fais avec ce type.*
Sylvie: *Pierre?*
Adam: *Oui, Pierre. Enfin, ton gugusse.*
Sylvie: *Cela ne te regarde pas, Adam.*
Adam: *Et depuis quand?!*
Sylvie: *Ecoute, Adam, qu'est-ce que tu veux? Tu veux m'entendre dire que nous avons couché ensemble?*
Adam: *Non!*
Adam: *Non! C'est trop facile de rabaisser ça à ...Tu n'as pas le droit de...*
Sylvie: *Adam, je suis désolée.*
Adam: *Je t'aime, Sylvie.*
Sylvie: *Non. Je ne crois pas. Il faut être deux.*
Adam: *Sylvie, tu n'as pas le droit de dire que je ne t'aime pas.*

Sylvie: *Qu'est-ce que tu appelles l'amour?*
Adam: *Et comment appelles-tu ce qui me fait mal maintenant?*
363 B Adam fait les gestes de la douleur.
Sylvie: *S'il te plaît, arrête.*
Sylvie gestes quotidiens.
363 C Visage Baissé. Plongée tournante.
Adam: *Tu pourrais me rendre heureux.*
Sylvie: *Non. Je ne crois pas.*
Adam: *Ecoute, je suis sur un coup. Un truc au Congo Belge. La pleine brousse. On tire son déjeuner au fusil, sur le colp d'onze heures. Ecoute. Ecoute-moi. On repart à zéro sans.*
363 D/F Sylvie: *Eh bien, nous avons couché ensemble, Adam. Et c'est fini.*
Adam: *S'il te plaît Adam! S'il te plaît Adam! Chaque fois que quelque chose te gêne, tu dis s'il te plaît Adam! Mais je t'aime!*
Sylvie: *Je ne crois pas, non. Je sais que non. Je sais comment c'est, l'amour.*
363 F Fantasme érotique d'Adam.
Adam: *Moi aussi, je sais.*
Sylvie: *Non. J'ai tout dit, Adam.*
Adam: *Oui.*
. . . .
Adam: *Tu es heureuse?*
363 G Adam essaie de rire Fantasme érotique.
Sylvie: *Oui.*
Sylvie: *C'est terminé, Adam.*
Adam: *Quoi?*
Sylvie: *Fini Adam.*

SEQ.: 58

364. P.M. et PANO partant d'un espace de sable, qui accroche Socrate et Lemmy en mouvement, vus de dos, et portant une chaise de fer et des cordes, se dirigeant, au centre de l'écran, vers une sorte de portique sous lequel ils s'arrêtent en se tournant de face...
365. Le même plan de face; ils installent les cordes. Font de gros noeuds coulants.
366. P.A. des deux, immobiles et silhouettés.
367. G.P. de Socrate.
368. G.P. de Lemmy.

Le Jardinier (off): *Quelle était la limite?*

369. P.A. Ils installent dans les noeuds coulants une grosse branche et la font se balancer.
370. La branche va et vient devant un G.P. de Socrate.

Socrate: *Bolchevik...*

371. La branche va et vient devant un G.P. de Lemmy.

Socrate: *Alors, vous n'avez encore rien compris, Lemmy.*

372. Socrate ferme un oeil, porte son doigt tendu devant l'oeil ouvert et dit:

Lemmy: *Aboulaguâââ.*

373. On voit Lemmy sortant une grenade sa poche, l'amorcer immédiatement et la faire exploser.
Socrate: *Dès que je dis bolchevik, ou Lénine, ou Impérialisme, vous avez vu vos réflexes?!... Ou est-ce que je dois les appeler vos... idéaux démocratiques?*
374. G.P. brève de Socrate en sang.
375. En plongée. P.M. on voit Lemmy s'enliser.
Lemmy: *Excusez-moi. Je me méfie des Rouges. Ce sont des régimes totalitaires.*
376. G.P. de sa tête enlisée.
Socrate: *Mais vous êtes veuf.*
Lemmy: *Ca ne fait rien. Si on prend la femme de mon prochain, on m'atteint moi.*
377. Trois têtes en G.P. de Lemmy.
A partir de l'explosion de la grenade tous les plans sont passés au rouge. Au moment du retour à une couleur presque normale, on voit:
378. Animation éventuelle photos.
Socrate: *C'est pas mal, ce que vous dites. Cependant, c'est une connerie. Vous le savez?*
379. En P.M. les têtes de Socrate et de Lemmy enlisées.
. . . .
Socrate: *Vous êtes un tordu.*
(Un temps de silence).
Lemmy: *Vous êtes communiste?*
380. Tous les deux de profil devant la branche qui se balance.
Socrate: *Je l'espère.*
381. P.M. des deux dans la même situation.

SEQ.: 59

382. P.M. Sylvie de profil sur une balançoire.
Pierre: *Qu'est-ce qui te tracasse?*
Sylvie: *C'est ce type avec mon père.*
383. G.P. Pierre est penché au-dessus de Sylvie, la camera en plongée.
Pierre: *Le clochard?*
Sylvie: *Oui.*
384. P.M. Pierre fait le tour de la balançoire. Il vient s'asseoir à côté de Sylvie.
Pierre: *Il a l'air brave.*
Sylvie: *Je n'aime pas ce qui se passe. Mon père est tout le temps avec lui. Je te jure, quand il rentre, il est gaga.*
Il raconte des trucs sur l'existence absolue, la connaissance, les bolcheviks...
385. Il lui caresse le genou et l'embrasse.
Pierre: *Ah bon. Il n'a pas dételé.*
Sylvie: *Qu'est-ce que tu veux dire?*
Pierre: *Eh bien, ce type... C'est un maître à penser, tu sais. Un sale con.*

Mais qu'est-ce que ça peut te faire à toi?
Sylvie: *Je ne sais pas pourquoi, je ne peux pas supporter ça.*
Pierre: *Mais qu'est-ce que ça peut nous faire.*
Sylvie: *C'est mon père qu'il démolit, tu ne comprends pas?! Il lui fait transporter des pierres et hurler dans le sable! Il est en train de le rendre dingue!*
386. T.G.P. de Sylvie: ZOOM sur les yeux.
Pierre: *Qu'est-ce que tu veux?*
387. T.G.P. de Pierre: ZOOM sur la bouche.
Sylvie: *Je voudrais qu'il n'existe pas.*
388. T.G.P. de Sylvie: ZOOM sur la bouche.
Pierre: *A quoi bon détruire les gens. C'est déjà fait.*
(Il sourit).
Pierre: *Oh rassure-toi. De quoi le démolir complêtement. C'est un sport inutile, mais distrayant.*
Sylvie: *Qu'est-ce que tu racontes?*
Pierre: *C'est simple.*
389. T.G.P. de Pierre: ZOOM sur les yeux.
Sylvie: *A quoi penses-tu?*
Pierre: *A ce mec. Je lui ferais bien une sale blague.*

SEQ.: 60

390. Un chien qui aboie.
Sylvie: *Une blague?*
391. Socrate debout, immobile.
392. P.M. Marielle et Sylvie sont assises. Sylvie de profil. Le cadre est fermé de chaque côté par des murs ou des échafaudages; d'un côté ou de l'autre un seau se balance, accroché à une corde.
Sylvie: *Et ton père?*
Marielle: *Il se ronge à cause du supermarket. Ca enlève des clients.*
Sylvie: *Tu vois toujours Julien?*

EXT. PISCINE
Sylvie en robe d'éponge. Marielle en tenniswoman. Elles boivent des sodas avec deux pailles.
Marielle: *Non, il est à Lille. Il est psychosociologue pour une boite textile.*
Sylvie: *Ah Ah.*
393. P.M. image fixe de Socrate, qui tourne par saccades en disant *Heureusement il y a le néant.*
Marielle: *Et ton père?*
Sylvie: *Il est redevenu policier. C'est aussi bien.*
394. P.M. image fixe de Socrate. Animation avec une dizaine de photos qui montrent Socrate progressivement bien habillé.
Marielle: *Tu sors avec qui, ces temps-ci?*
Sylvie: *Et ta soeur? Ma liberté, c'est lui, maintenant.*
Marielle: *Ca va, excuse-moi. C'est quand même toi qui m'a appris à poser ce genre de questions.*

Sylvie: *Je sais bien. Mais c'est fini tout ça.*
Marielle: *A cause de lui?*
Sylvie: *A cause de lui.*
Marielle: *Et ton père?*
Sylvie: *Il est redevenu policier. C'est aussi bien.*
Des répétitions de fragments de ce dialogue interviendront.
Sylvie: *Je ne sors plus.*
Marielle: *Comme tu as bien dit cela, ma chère! Tu es amoureuse?*
395. P.M. même plan ou presque comme cadre que le P. 392. Mai Marielle et Sylvie sont au bord d'une piscine... de campagne.
Sylvie: *Je l'aime.*
Marielle: *Ho Ho!*
Sylvie: *Tu ne peux pas comprendre, patate.*
Marielle: *C'est Venus tout entière à sa proie attachée!*
396. Sylvie peut plonger ou finalement s'allonge.
Sylvie: *Non. Je l'aime. Ca n'a rien de littéraire. Je l'aime.*
Marielle: *Et ta liberté?*

SEQ.: 61

397. P.M. Pendant que Pierre peint un drapeau: deux de ses amis passent des blouses de motocyclistes (ou il teléphone).
Un ami: *C'est rudement réussi! On y croirait; tu crois que ça va marcher?*
L'autre: *Les autres nous attendent où?*
Pierre: *Aux peupliers.*
On va accueillir.
Pierre *(au téléphone; cigarette au coin des lèvres): Oui c'est sûr; il devient... il devient... Il creuse des trous, il transporte des pierres et il gueule, mais ça peut être marrant, non?*
. . . .
Ecoute, c'est pas Guevara mais c'est quelqu'un.
. . . .
D'accord. A demain, coco.
Pierre introduit un autre jeton et téléphone.
Allo? Antonio? C'est Pierre... Ecoute, vieux, j'ai une exclusivité pour toi. Si tu peux être demain.
398/414. Gros plan de Pierre téléphonant; panneau interminable Socrate Lemmy qui regardent le ciel; long panoramique même panneau des deux de face appunyés sur les coudes et occupés à regarder...
L'autre: *Tu crois que ça va marcher?*
Pierre: *Bien sûr, allez, on y va!*
Bouche de Pierre - montage cut avec téléphone.
Visage image fixe de très gros plan de Pierre qui téléphone. P.M.
Une main - un tic.
Pierre (crie): *On passe prendre Sylvie.*
Brêve chute de Socrate du ponton de la marniére.
G.P. de Pierre qui téléphone à Antonio.
Sylvie: *Non! vous n'allez pas!*

Socrate est immobile dans un champ - panneau chevilles - image surrealiste.
L'aneantissement des cosciences perceptives au profil de l'imaginaire.

EXT. JOUR GRAND PR.
Socrate joue. Arrive Sylvie. Elle a une robe à poches et elle met les mains dans les poches.
Sylvie: *Vous vous amusez bien?*
Socrate la regarde en souriant.
Sylvie: *Je viens vous transmettre une invitation.*
. . . .
Sylvie: *On vous cherche. Vous viendrez?*
Socrate fait non de la tête.
Sylvie: *Trop occupé?*
Socrate fait oui de la tête.
Sylvie: *Par vos conneris.*
Socrate: *Je vous agace à ce point?*
Sylvie: *Oui. Non. Pourquoi ne laissez-vous pas mon père tranquille?*

SEQ.: 62

Socrate: *Mais voyons, il a ordre de me suivre, je m'installe dans le voisinage. Il me semble que ça lui facilite plutôt l'existence.*
415. Sylvie - P.M. arrive prés de Socrate - vue en G.P. plan.
416. G.P. de Sylvie intimidée et... desinvolte.
Sylvie: *Vous ne pensez pas à moi!*
417. Contre champ sur Socrate.
Socrate (voi anormalement grave): *Non, mais je vous promets d'y penser désormais. Vous avez des cuisses longues.*
418. Socrate dans la même pose mais avec une barbe style Satyre.
Sylvie: *Cette invitation, c'est un piège. Alors vous venez?*
419. Il recane in gros plan.
420. Plan moyen des deux. Socrate et Sylvie.
421. Un ventre de femme en surimpression sur le robe de Sylvie.
Une voix: *Ils m'ont tiré dessus parce que j'en savais trop...*
422. Sylvie se plie en deux et retrouve son naturel.
423. Contre champ du plan 406.
Socrate: *Un guet-apens?*
Sylvie: *Un guet-apens purement spirituel.*
Socrate (lui regardant le ventre d'une manière offensante. Peut-être qu'il la tripote en flash): *Qu'est-ce que vous entendez par spirituel?*
Sylvie: *On vous mettra en doute.*
Socrate: *Magnifique. C'est ce que je passe mon temps à faire. Hélas je suis seul.*
Il s'approche de Sylvie.
Socrate (avec un hilbilly accent à couper au couteau): *I'm an ol' man. I ve seen things. But Im alone...*

Sylvie: *Oui, eh bien, bas les pattes. Vous venez?*
Socrate: *Je viens.*
424. P.E. On voit deux voitures de television tourner sur une route adjacente.
425. P.M. Pierre fait des grands signes.
426. Désordre d'un studio de television en couleur s'organisant.
427. Plan moyen sur le metteur en scéne.
428. Plan moyen sur 2 filles en mini jupe.
429. Les philosophes arrivent, serrent la main du metteur en scéne assistant.
430. Mise en place du colloque.
431. Jeux d'affiches.
Speaker: *Dieu est mort. Achetez des produits Condor. Condor c'est. Condor c'est. Condor c'est l'homme!!!*

SEQ.: 63

Le Fou: *Lui, il consultait le ciel... ils m'ont tiré dessus parce que j'en savais trop. Quand vous en savez trop on tire. Pan... Pan... Pan...*
432. Plan d'ensemble dans la sabliére de la troupe d'Adam Socrate et Lemmy.
433. Gros plan Socrate Lemmy Adam.
— *Oh ce n'est pas difficile. Vous vous mettez ici et vous attendez... Le vide... de comprendre ou pour perdre le temps...*
434. Panneau sur la troupe que Socrate met en place. P.A.
435. Zoum plan d'ensemble sentiment de vide.
436. Même plan vue differente.
437. Brêve sur Adam au centre du plancher du theatre.
Le Fou: *L'impératrice avait peur, elle se cachait dans le jardin, frissonnante et nue, derrière la porte de la cabane.*
438. Autre plan moyen de la troup dans le sable.
438. Autre plan moyen de la troupe dans le sable.
439 Bis La mer.
Le Fou: *Derrière la porte de la cabane. Elle me cherchait, moi, Raspoutine.*
440. Plan d'ensemble du colloque, explications du metteur en scéne.
Speaker:*Votez Con - Votez Con - Votez Con - Votez Condor.*
441. Presentation du clap. Socrate II: on tourne.
Metteur: *Voici les questions qu'il pouvait poser à ces messieurs. De toute façon nous avons, vous avez dix minutes. C'est tout. Oui. Je sais. C'est un peu juste.*
Sans fusil, mauvaise plume; sans plume, mauvais fusil. On ne peut donc faire de moi une bonne âme planeuse par nature, égarée dans la montagne par sa « générosité » (texte Debray).
442. Sur l'écran géant on voit Marielle presque nue.
Marielle: *Raspou! viens vite mon Raspou, Raspou, viens, encore une fois, ne perdons pas de temps.*
443. Puis le fou.
Le Fou: *Alors, j'ai suivi un long couloir; ils étaient tous là.*

444. A genoux. Socrate et Lemmy creusent la terre à la même cadence.
Le Fou (voix off): *J'ai vu le chef de la police et le chef de l'état, et je leur ai tout dit. Mais.*
Le Fou (off - suite): *Le chef est un disciple de Dieu, un opiomane. Alors j'ai lancé mon message — en code — pour qu'on m'arrête. J'étais seul.*
445. Photo stand.
Une voix: *Mais ce n'est pas vous qui étiez dans la voiture de tête?*

ANIMATION.

SEQ.: 64

446. Une brève du visage de Pierre.
Pierre: *Regardez là-bas!... Ces sout eux.*
Une voix: *Mais c'est vrai. Qu'est-ce qu'ils foutent ces deux-là...*
447. On voit deux voitures velées qui arrivent vues d'en haut de la sabliére; Socrate et Lemmy.
Le Fou: *Ils se sont répandus dans les villes en lisant mon message. Exemple: « Comment allez-vous? ». Voici la réponse: chut! écoutez: « Pas mal et vous ». Oh, elle en a tué la réponse. Ils disaient: le pauvre il est mort.*
448. P.M. Brève sur le visage du fou et de Marielle... sur l'écran géant.
Le Fou (suite): *Pendant ce temps, près du tunnel et dans la forêt — au nom de la paix — les types crevaient comme des mouches.*
449. Socrate et Lemmy vus à travers le phare brisé.
Une voix: *Ça alors!*
450. Sylvie Pierre en motocyclette.
451. Gros plan Sylvie Pierre.
452. Un groupe descend des deux voitures de television qui s'arrétent.
453. P.M. travelling avant en oblique et plongée, puis pano gauche-droite. Socrate et Lemmy tracent de longues lignes parallèles dans le sable. Enfin Socrate se redresse et s'adresse au groupe.
Socrate: *Et alors? Passez votre chemin, bonnes gens...*
Des voix: *Qui c'est celui-là?*
Qu'est-ce qu'ils foutent?
A quoi ils jouent?
Une voix: *Qu'est-ce qu'il raconte? Il est fou.*
454. P.A. Socrate qui se lève.
Socrate: *Un fou ça parle, et ni vu ni connu. Or vous, vous m'écoutez...*
455. P.A. Plongée sur Lemmy qui se lève aussi.
Voix: *De quoi tu te mêles, pépé?*
Socrate: *Je ne me mêle pas; c'est vous qui nous cherchez. Qu'est-ce que vous vendez?*
456. P.M. Ils reculent lentement, cependant que Socrate et Lemmy font quelque pas, et fuient.
Voix: *C'est vous le chef?*
Voix: *Mais qui c'est ce type, il se prend pour qui?*
457. P.M. On voit Pierre derrière un groupe *flou* au premier plan. Sylvie

est encore plus en retrait, pensive.

Pierre: *Il est le savoir!...*

Socrate: *Vous avez certainement quelque chose à vendre; pour vous, c'est cela, être un homme.*

Speaker: *Les appareils de la VIII flotte ont bombardé ce matin la banlieue de Hanoï. C'est la cinquantième alerte aérienne subie depuis seize jours dans la capitale nord-vietnamienne...*

458. Sur l'ecran geant on voit en noir et blanc, un visage de petite fille.

459. Socrate et Lemmy se profilent sur la colline de la sablière.

460. Les groupes se mettent en marche.

Le réalisateur: *Allons y. Prends ta camera, ils n'iront pas loin.*

461. Gros plan sur le visage de Sylvie inquiete.

462. Sur l'écran géant, une photo de banlieue de ville bombardée.

Speaker: *Un nouvel avion supersonique américain expérimente une nouvelle bombe: un régiment Vietcong anéanti, 5.000 morts.*

463. Socrate parle à Adam avec pour fond la troupe d'Adam.

Socrate: *Vous aussi, jeune homme, vous en êtes: vous le savez, ce XXème siècle, vous y êtes, « dans l'anonymat multiple et inextricable ».*

SEQ.: 65

464. Gros plan sur Socrate imprégné de boue. Sylvie est à ses cotés.

465. La caméra recule et découvre Lemmy. Socrate et Sylvie.

Socrate: *Vous y tenez?*

466. Socrate se lève.

Des voix: *Oui! Oui!*

467. On voit la caméra sur le ponton.

Socrate: *Bon! alors, reculez-vous.*

468. Brève sur Adam seul au centre du theatre.

469. Pierre qui téléphone.

470. P.M. Lemmy regarde Socrate et va le rejoindre.

471. P.M. sur Socrate qui prend une poignée de Boue et s'assoit. Il reste longtemps immobile au bord de l'eau.

471 Bis. La mer.

472. Lent travelling sur Socrate jusqu'à un G.P. du visage.

Une voix: *Et alors!*

Les autres: *Chut! Chut!*

Socrate: *Aaah!*

Autre voix: *Pouvez-vous concentrer votre pensée.*

Socrate: *Je n'ai pas de message.*

Voix: *C'est un philosophe.*

Autre voix: *C'est un facteur essentiel.*

Pierre: *Si vous n'avez rien à dire, à quoi vous a servi, toutes vos simagrées?*

Socrate: *Je n'ai rien à vous dire.*

Pierre: *C'est de l'impuissance.*

Realisateur (à Pierre): *Je t'en prie, laisse-le répondre.*

Pierre: *Mais il n'a rien à dire! La philosophie est une imposture!*

473. P.A. sur Lemmy qui lève les bras en criant.

Lemmy: *Aaah!*

474: Socrate perd l'equilibre et tombe.

Socrate: *Oui!*

475. Lemmy couché à plat ventre tente d'accrocher Socrate.

Pierre: *Mais taisez-vous, alors! Allez vous en!*

476. Sylvie glisse sur les bords.

Socrate: *Non. Je vais tout dire, maintenant. Ce sera très court. Ce sera très frappant et très concentré, Monsieur. Ce sera l'imposture. La pensée même n'était qu'imposture: une tragique théorie. Ecoutez...*

477. (Voir 590) du P 587.

478. Voir 594.

479. Gros plan de Socrate.
Ils écoutent. Socrate sourit.

480. Socrate et le realisateur.

Socrate: *Il est tard. Il est trop tôt...*

481. Socrate souriant (gros plan).
Des répétitions de fragments de ce dialogue interviendront.

482. P.E. On voit les groupes figés, la bouche ouverte. Image fixe.

Lemmy: *Allez au pas, en avant marche.*

483. Une colonne se forme, qui tente d'aller au pas.

484. P.M. de Socrate temoin fiché sur un socle.

485. La troupe en P.M. donne des signes d'épuisement.

486. Elle tourne en rond comme les prisonniers.

Lemmy: *En avant marche!*

487. P.M. sur Lemmy en militaire, baguette de jonc.

488. Les prisonniers avancent sur les genoux et les mains.

489. Gros plan sur des jambes.

490. Visages épuisés.

491. Lemmy en barbe épuisé type homme des bois.

492. Ils rampent.

493. Ils sont de plus en plus denudés. Se tordent dans toutes les positions.

494. Caméra fixe, ils disparaissent les nus aprés les autres ou par groupes.

495. Plan de Socrate.

Socrate: *Il suffit de dire la verité.*

496. Gros plan de Lemmy.

SEQ.: 66

497. Gros plan de Sylvie; intérieur.

Sylvie: *Papa tu rêves ou quoi?*

498. Le realisateur et un gugus bousculé.

Gugus: *Je lui ai envoyé une des ces lettres.*

499. Le gugus sort sa lettre: *mon cher.*

500. Lemmy et Socrate; plan moyen.
501. Gros plan de la main qui dégage les vétements.
502. Socrate et Lemmy; plan moyen; Socrate parle.
503. Gras plan bouche de Lemmy.
504. G.P. bouche de Socrate.
505/523. Repas Socrate. Lemmy de dos.
Sylvie: *Ils vous ont eu.*
Socrate (souriant): . . . .?
Sylvie: *Il vous ont eu. Ils vous ont ridiculisé.*
Socrate: *Vous vous trompez, Sylvie. On ne peut rien me faire.*
Sylvie: *On peut vous faire n'importe quoi.*
Socrate: *Oui. Précisément.*
524. G.P. Sur Socrate qui s'essuie le visage.
525. Sylvie est de trois quart prés de lui.
526. Lemmy entre dans le champ et reste immobile.
527. Sylvie soutient Socrate, lui passe une corde autour du corps.
Le réalisateur: *Et maintenant vous tirez.*
528. Le clap Socrate trois.
Sylvie: *Vous croyez m'avoir?*
529. Contre plongée sur la caméra et le groupe telé au bord de la passerelle.
Socrate: *Je n'aurai pas grand'chose.*
530. Brêve sur un nu.
Sylvie: *Mufle.*
531. Lemmy se balance Roking-chair.
Socrate: *Attention, c'est un mot d'amour.*
Sylvie: *Ça vous va de parler de l'amour.*
Socrate: *Si vous cherchez l'amour, tuez-le.*
Sylvie: *Ce n'est pas l'amour que je veux tuer, c'est vous.*
Socrate: *Je sais, c'est parce que vous ne voulez pas voir.*
532. P.A. Sylvie se penche sur Socrate.
Sylvie: *Votre gueule, sûrement pas.*

SEQ.: 67

533. Plan moyen Adam Lemmy, on entend leur dialogue.
534. Gros plan des deux en va et vient.
Adam: *Tout ça me dégoute. Et moi aussi, je me dégoute. Un jour, je partirai.*
535. Plan moyen Adam Sylvie. On entend leur dialogue.
Lemmy: *Allons allons! Pas de demi-mesure. Couic! Tuez-vous. C'est plus sûr.*
536. Gros plan de deux en va et vient. Dialogue, le même.
Adam: *J'y pense, soyez tranquille. Mais j'attends mon moment, vous permettez?... Mais avant. Ha Ha! Avant... Ha Ha... Avant...*
Adam: *Ouais... Un noir.*
Lemmy: *Noir ou pas, vos oignons, c'est quoi?*
Adam: *Rien.*
537. Plan moyen Adam Pierre on entend leur dialogue.
Lemmy: *Alors couic, tuez-vous!...*

538. Gros plan des deux.
Adam: *J'y pense, soyez tranquille. Mais j'attends mon moment, vous permettez?... Mais avant, je veux rire!*
539. Champ contre champ.
Lemmy: *Salaud!*
Pierre: *Chut!*

SEQ.: 68

540. Le dialogue qui va être entendu à l'extérieur par les haut-parleurs sera parallèle à celui de Lemmy et de Pierre à partir du P. 536.
Socrate: *Ah! Sylvie, le moi, hein!... Psyché...*
Sylvie: *Comprends pas.*
Socrate: *Allons, Allons! Où allez-vous?*
541. Socrate - plan americain.
Sylvie: *Allons, allons! où allez vous? Pourquoi ne dites vous pas*
Socrate: *La vérité totale?*
Sylvie: *Oh! ça va!*
Socrate: *Confort, joie, sécurité à des prix imbattables. Comme tous les innocents, là dehors - les irresponsables. Ils vendent et achètent le bonheur.*
542. P.M. On sent, à l'attitude, monter le ton entre Lemmy et Adam.
Sylvie: *Je n'en suis pas là, et vous le savez.*
543. Pierre intervient et tente de les séparer.
Socrate: *Pas encore, mais vous vous répétez, il y en a eu d'autres avant lui. Il y en aura d'autres.*
544. Lemmy presque froidement assomme Adam et retient Pierre par l'épaule. Celui-ci se dégagera pendant la dernière réplique, mais Lemmy l'accrochera. Une bagarre va commencer entre Pierre, Lemmy et Adam.
Sylvie: *Vous peut-être.*
Socrate: *Vous n'iriez pas assenz loin.*
Sylvie: *Comment?*
Socrate: *Tout dépend de votre liberté.*
Sylvie: *Alors, à quoi ca rime, tout ça?*

Les républiques numérotés son des républiques malades.
Vous jouez les sourciers? Vous cherchez de l'eau?
Il existe une certaine trace de soi; comme une fibre, l'essentiel est de ne pas la perdre.
Ils ne comprendront pas. Comment voulez-vous qu'ils comprennent tous ces aristocrates de l'esprit qui s'en tiennent aux formes mortes.

545. Socrate en plan american.
Socrate: *Vous mentez Lemmy.*
Socrate: *Mais ce n'est pas moi qui ai commencé.*
546. Socrate main sous la menton. G.P.
546 Bis - Animation.

547. Zoum sur l'oeil ouvert de Socrate — qué cligne d'un oeil jusqu'à un gros plan du visage.

Sylvie: *Ça n'est pas sûr, or toute qualité n'est confereé à un objet que par un passage à l'infini.*
N'est de J. Paul Sartre...

548. Zoum sur la bouche ouvert de Lemmy jusqu'à un gros plan du visage « attentif ».

SEQ.: 69

549. Adam au centre du théatre donne des indications — il est en pull et pantalon.

550. Sur la scéne en P.M. La troupe suit ses indications sans décor — habit de travail.

Adam: *Jacques si tu cessais de lire le journal!*

551. La même chose avec décor et les filles presque nues. Travelling à angle droit. Jacques lit un journal.

1° Tableau Ballett

Réalisme Esclavage des femmes: intervention
d'Adam: *Vous n'etes rien, vous n'etes que des objets.*
GP. filles rëvoltées - peu de regard
Le bagarre avec les trois ou quatre.
Le grande panique avec deux décors. Une fille mouvement
Esclavage des hommes.
Le tunnel
Animation.
Raccord Bombe Atomique.
Animation Decor et personnage. Bombe atomique -
L'amour -
Travelling arrière trés lent.

552. Lent travelling qui conduit au centre de la scéne vue des coulisses.

Adam: *D'abord les femme était des esclaves. Elle se révoltaient.*

553. Gros plan de filles alinées nues.

554. Le corps peint Jacques va symboliser l'artiste.

Adam: *L'artiste accumule ses petits paquets personnels et il crie.*
S'il ne crie pas: quelque chose ne va plus.

555. Le service d'ordre des filles.

556. Jacques blessé doit avant de mourir faire l'amour avec une des danseuses.

557. Plan d'Adam en Animation sur la scene couché — debout couché debout.

Sylvie: *Ah oui?*
Socrate: *Vous me détestez?*
Sylvie: *Vous voulez me détruire.*
Socrate: *Vous le pensez?*
Sylvie: *Non.*

Socrate: *Alors?*
Sylvie: *Alors à quoi ça rime, tout ça?*
Socrate: *Mais ce n'est pas moi qui ai commencé.*
558. Gros plan de l'amour detail des corps - audessus des larves.
Adam: *Vous êtes des larves.*
Adam: *Il faut aller plus loin nom de Dieu. Mais comment - comment leur faire comprendre.*
559. P.M. d'Adam assis - Zoum jusqu'à un gros plan. Il est fatigué.
Socrate: *Autre chose, vous verrez bien.*
560. P.A. Brutalement, Sylvie se retourne, la porte s'ouvre.
561. P.A. Lemmy encadré dans la porte.
Lemmy: *Venez vite.*

SEQ.: 70

562. G.P. Lemmy est au sol et se bagarre avec Pierre et Adam.
563. P.M. Lemmy se relève, particulièrement menaçant.
564. P.M. Il avance sur la foule qui recule, et se dirige vers Sylvie qu'il entraine.
565. P.M. En reculant il regarde la foule et monte precedé par Socrate. Socrate.
566. P.M. Il ouvre la porte et dit:
Lemmy: *Sort vite.*
567. P.M. Sylvie sort et saute; elle attend Socrate.
568. P.M. Ils sont tous les trois, Sylvie entre les deux.
Lemmy: *Vers la marnière, là-bas! Courez.*
569. Ils dépassent le groupe qui les suit.
570. P.A. Socrate se retourne.
571. G.P. Socrate. Ils courent.
572. GP. Sylvie. Ils courent.
573. P.M. Le groupe avance.

SEQ.: 71

574. P.E. On les voit courir tous les trois, nettement poursuivis diverses personnes.
575. Il sont tous les trois près d'un immense trou rempli de boue, coupé par une passerelle de planches.
Derrière Adam et Pierre, en tête, la foule accourt.
576. P.M. de Socrate qui s'avance sur la passerelle.
576A P.A. Pierre fonce vers la passerelle en feintant Lemmy, qui plonge.
577. P.A. Sylvie immobile, terrorisée, qui glisse vers la boue.
Sylvie: *Non, vous n'allez pas faire ça! Ça sert a rien.*
578. P.M. Pierre s'arrete sur la passerelle.
579. P.M. Socrate perd l'équilibre et tombe ou saute, les pieds les premiers, dans la boue, accroché à l'echelle.

580. P.M. Sylvie dans la boue, terrorisée.
Sylvie: *Non, vous n'allez pas faire ça puisque c'est pareil.*
581. P.M. Lemmy qui s'est relevé se précipite.
582. P.M. La camera, à gauche de la scène, nous montre les tentatives de Lemmy, couché à plant ventre sur la passerelle, pour acchocher Socrate.
583. G.P. de Socrate qui s'enlise.
584. P.M. Les têtes penchées au-dessus.
585. P.A. Adam, les bras croisés, ricane, dans le théâtre, au centre de son plancher.
586. P.A. Pierre regarde Sylvie.
587. P.M. sur Sylvie qui se prépare à descendre sur les bords du trou.
Pierre: *Et l'amor.*
Sylvie: *Tu ne sais pas encore ce que c'est...*
588. Lemmy descend le long des piquets pour accrocher Socrate. Celui-ci les accroche lorsque Lemmy, à son tour, tombe dans la boue.
Sylvie: *Papa!*
589. G.P. de Sylvie.
590. P.M. On voit deux masses de boue s'accrocher aux pieux de la passerelle.
591. P.M. Sylvie s'avance dans la boue, jusqu'aux cuisses.
592. P.M. Pierre qui descend sur les bords crie:
Pierre: *Sylvie!*
Sylvie: *Salaud!*
593. P.M. des deux masses qui rejoignent Sylvie.
594. P.A. La masse Socrate visiblement s'écroule sur le sol.

SEQ.: 72

594 Bis. - La mer.
595. Deuxieme fois. Les realisateurs arrivent, preparation du décor: propos echangés sur la couleur.
PM les philosophes...
Tu le connaissais toi?
596. P.M. des filles qu'on installe sur des socles.
597/615. Dans un décor bleu jaune rouge: Quatre philosophes et cinq filles - colloque IMPROVISATION

SEQ.: 73

616. G.P. Socrate fait un geste ironique de salut.
Sylvie: *Ils vons ont eu.*
Socrate (souriant)
. . . .
617. G.P. de Lemmy qui porte la main à son chapeau.
Sylvie: *Ils vons ont eu.*
Ils vous ont ridiculisé.
618. G.P. Visage de Socrate qui sourit.

619. P.M. Socrate et Sylvie parten sur la route. Lemmy est à droite de l'écran.

Socrate: *Vous vous trompez.*

Sylvie: *On ne peut rien me faire.*
Parce que je suis seulement ici et pas ailleurs.

620. Brève d'un train qui passe.

Sylvie: *On peut vous faire n'importe quoi.*

621. Un chien qui n'aboie pas.

Socrate: *Oui precisement.*

622. Socrate et Sylvie au loin...
Lemmy est toujours au premier plan.

Lemmy: (gauche)
Comment allez-vous?

623. P.A. Sylvie nettoie le visage de Socrate.
Image fixe, puis reprise du mouvement, derrière la boue on voit apparaître le visage de Lemmy.

Voix: *Ça tourne.*

624. Contre-champ: visage de Sylvie, elle pleure.

Voix: *Philosophe, 6, première.*

625. P.A. Lemmy écarte Sylvie et s'avance vers les groupes.

Realisateur: *Partez!*

626. P.M. Les groupes se reforment, plus serrés.

Lemmy: *Allez au pas, en avant, marche.*

Lemmy - meuvement camera une corde sur l'epaule.

Lemmy: *Allez au pas, en avant marche.*

627. P.E. Une colonne se forme, qui tente d'aller au pas.

SEQ.: 74

628. P.M. On voit Sylvie penchée sur Socrate allongé (voir plan 594), qui lui nettoie le visage. Celui ci sourit à Sylvie.

629. Une barbe à la cubaine Socrate en americain. *Vous mentez Lemmy, il faut sans cesse que vous mentiez...*

Realisateur: *Pouvez-vous concentrer votre pensée en quelques formules frappantes?*

630. Le realisateur et un gugus bonscule pendant le tournage du philosophe.

Socrate: *Si vous voulez. Il est tôt, il est trop tôt.*

631. Lecture de la lettre.

632. Lemmy et Socrate ils baillent.
P.M.

Voix: *Si l'on vous démandait de définir votre philosophie en une phrase...*

Realisateur: *C'est sensationnel.*

Socrate: *Bon, je veux vous dire maintenant ce sera. Vous l'aurez voulu écouter, mais écouter. Il n'avait pas raison. Il est tard, il est trop tard.*

SEQ.: 75

633.

634.
635.
636.
Sylvie: *Papa.*
Socrate: *Bah! il écrira.*
Sylvie: *Et vous?*
637. Socrate tiré par Lemmy (caméra à la main).
Socrate: *Peut-être que le temps est venu.*
Au loin, les voix et les musiques de la caravane:
Des voix, du pop art - à l'opt art, au Bob Art il n'y a qu'un pas et c'est « yéyé ». Le bas suprême.
Voix: *Votez Con - Votez on - Votez Condor.*
638. Le Jardinier: rocking-chair.
639. G.P. du visage qui se balance.
Le Jardinier: *C'était innocent, innocent... mais pourquoi en... Tout peut recommencer. Tout recommence, rien n'est jamais terminé. J'ai ces années devant moi...*
640. Autre brève d'un train qui passe.
Début.
Vous étiez policier je crois. Oui, je le fus. - Et maintenant?
641. G.P. du visage du Jardinier.
— *Je plante des plantes. Des roses et des pêchers...*
Je ante des oses et des déchets.
Mais est-ce que ça va finir? est-ce que ça passera?...
— *Et vous n'écrivez pas?*
Si, peut-être un jour un petit traité de philosophie.
642. G.P. visage Jardinier.
643. G.P. visage Jardinier. Légère animation.
644. G.P. visage Jardinier.
645. Bis: Animation jardin.
646. P.M. Jardinier rocking-chair. Image Fixe.
647. La mer. G.P. Train qui passe.
648. Lemmy tire Socrate.

FONDU FERMETURE
GENERIQUE DE FIN

VITA E PENSIERO

RASSEGNA ITALIANA DI CULTURA

Diretta da

(†) FRANCESCO VITO / EZIO FRANCESCHINI / MARIA STICCO / NELLO VIAN

Redatta da

FRANCESCO MATTESINI o.f.m.

ANNO LII - N. 4 APRILE 1969

SOMMARIO

Abbonamento annuo L. 2.500 / Fascicoli singoli L. 300

Ammin. e Redaz.: Largo A. Gemelli, 1 - 20123 MILANO - c.c.p. 3/1077

Le nostre serate di vent'anni. Tutti gli spettacoli che difficilmente rivedremo.

Opera unica nel suo genere,
il "Catalogo Bolaffi del cinema italiano"
offre un panorama completo ed esauriente
della produzione cinematografica
del nostro paese nel dopoguerra.
Vent'anni di cinema, dal 1945 al 1965,
sono analizzati attraverso l'esame di tutti i film prodotti in Italia,
o in coproduzione con altri paesi,
immessi nel mercato cinematografico italiano
nel periodo considerato.

Il Catalogo, che si rivolge, oltreché ai lettori specializzati,
per i quali costituisce uno strumento indispensabile
di consultazione e di lavoro,
anche ai cultori di cinema, agli appassionati,
ai frequentatori di sale cinematografiche,
di "cinémas d'essai", di cineclubs,
alle persone colte e ai lettori comuni,
è articolato in quattro sezioni distinte che,
completandosi a vicenda,
vengono a costituire una vera e propria
storia del cinema italiano del dopoguerra.

Catalogo Bolaffi del cinema italiano

**Elegante volume di 368 pagine,
con 594 illustrazioni,
formato cm 22 x 24,
rilegato in imitlin
con incisioni in oro,
contenuto in astuccio
L. 14.000**

L. 40

**Spett.
GIULIO BOLAFFI EDITORE S.p.A.
via Eleonora Duse, 2
10123 TORINO**

Cedola di commissione libraria

FILM USCITI A ROMA DAL 1° GENNAIO AL 28 FEBBRAIO 1969

a cura di Roberto Chiti

ALIBI, L'
AMANTE DI GRAMIGNA, L'
AMMAZZALI TUTTI E TORNA SOLO
ANNI IMPOSSIBILI, Gli: v. The Impossible Years
BANDA BONNOT, La: v. Les Anarchistes ou La bande à Bonnot
BASE ARTICA ZEBRA: v. Ice Station Zebra
BATTAGLIA DI EL ALAMEIN, La
BRUCIA RAGAZZO, BRUCIA
BULLITT: v. Bullitt
CALMA RAGAZZE, OGGI MI SPOSO!: v. Le Gendarme se marie
CATERINA SEI GRANDE!: v. Great Catherine
CATHERINE, UN SOLO IMPOSSIBILE AMORE: v. Catherine, il suffit d'un amour
CERIMONIA SEGRETA: v. Secret Ceremony
C'E' UN UOMO NEL LETTO DI MAMMA: v. With Six You Get Eggroll
CINQUE PER L'INFERNO
COLTELLO NELL'ACQUA, Il: v. Noz w wodzie
COME L'AMORE
CUORE DI MAMMA
DIARIO DI UNA SCHIZOFRENICA
DIARIO SEGRETO DI UNA MINORENNE, Il (E' nata una donna)
DILLINGER E' MORTO
DOVE OSANO LE AQUILE: v. Where Eagles Dare
DUE DEPUTATI, I
DUFFY, IL RE DEL DOPPIO GIOCO: v. Duffy
FRAÜLEIN DOKTOR
GALILEO
HILDE E HANS, IL MIRACOLO DELL'AMORE: v. Worüber man nicht spricht
HOLLYWOOD PARTY: v. Hollywood Party
LASCIAMI BACIARE LA FARFALLA: v. I Love You, Alice B. Toklas!
MATRIMONIO PERFETTO, Il: v. Van de Velde - Die Wollkommene Ehe
MERAVIGLIOSE FAVOLE DI ANDERSEN, Le: v. Andersen Monogatari
MONACA DI MONZA, La (Una storia lombarda)
NAZARIN: v. Nazarin
NEROSUBIANCO
ORGASMO
PENDULUM, CRIMINE SENZA TESTIMONI: v. Pendulum
POKER DELLA RISATA, Il: v. Lifetime of Comedy
POKER DI SANGUE: v. Five Card Stud
POSTO ALL'INFERNO, Un
PRIMA VOLTA DI JENNIFER, La: v. Rachel, Rachel

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associat;o; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

ALIBI, L' — **r.:** Adolfo Celi, Vittorio Gassman, Luciano Lucignani - **m.:** Mariano Arditi - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Italnoleggio.

V. altri dati e recensione di Giuseppe Turroni in questo numero, pag. 90.

AMANTE DI GRAMIGNA, L' — **r.:** Carlo Lizzani - **s.:** Ugo, Pirro, liberamente ispirato dalla omonima novella di Giovanni Verga - **sc.:** Pirro, C. Lizzani - **f.** (technicolor): Silvano Ippoliti - **m.:** Otello Profazio - **scg.:** Dino Leonetti, Mony Mayer Alagemoy - **mo.:** Franco Fraticelli - **int.:** Gian Maria Volonté (Gramigna), Stefania Sandrelli (Gemma), Ivo Garrani (barone Nardò), Luigi Pistilli (Ramarro, fidanzato di Gemma), Emilia Radeva (madre di Gemme), Assen Milanov (notaio), Marian Dimitrov Janez, Peter Petrov Slabacov, Ivan Dimitrov Penkov - **p.:** Dino De Laurentiis per la Dino De Laurentiis Cinematografica S.p.A./Studija Za Ignalni Film di Sofia - **o.:** Italia-Bulgaria, 1968 - **d.:** Paramount.

V. giudizio di Giacomo Gambetti in questo numero, pag. 7.

AMMAZZALI TUTTI E TORNA SOLO - **r.:** Enzo G. Castellari (Enzo Girolami) - **s.:** Tito Carpi, Enzo G. Castellari - **sc.:** Tito Carpi, Francesco Scardamaglia, Joaquin Romero Hernandez, E. G. Castellari - **f.** (techniscope, technicolor): Alejandro Ulloa - **m.:** Francesco De Masi - **scg.:** Enzo Bulgarelli - **mo.:** Tatiana Morigi Casini - **int.:** Chuck Connors (Clyde), Frank Wolff (capitano Lynch), Franco Citti, Leo Anchoriz, Ken Wood, Alberto Dell'Acqua, Hercules Cortes, Antonio Molino Rojo, Furio Meniconi, Al-

fonso Rojas, Ugo Adinolfi, John Bartha - **p.**: Edmondo Amati per la Fida Cinematografica/Centauro Film - **o.**: Italia-Spagna, 1968 - **d.**: Fida (regionale).

ANARCHISTES, Les ou La bande à Bonnot (La banda Bonnot) - **r.**: Philippe Fourastié - **s.**: Pierre Fabre, Philippe Fourastié, Jean Pierre Beaurenaut, Remo Forlani - **sc.**: J.P. Beaurenaut, P. Fabre, P. Fourastié, Marcel Jullian - **f.** (eastmancolor): Alain Levent - **m.**: François Rauber, Jacques Brel - **scg.**: Guy Littaye, Roger Joint - **mo.**: Jacqueline Thiedot - **int.**: Jacques Brel (Raymond La Science), Bruno Cremer (Jules Bonnot), Annie Girardot (Maria la Belga), Jean Pierre Kalfon (Garnier), Michel Vitold (Kilbatchiche), Anne Wiazemsky (La Venere Rossa), Nella Bielsky (Rirette Maîtrejean), François Dyrek (Carrouy), Pascal Aubier (Eugene), Dominique Maurin (Soudy), Armand Mestral (Jouin), Fred Personne, Adolfo Lastretti, Edmond Frees - **p.**: Jean Paul Guibert per la Intermondia Films e Silvio Battistini per la Kinesis Films-Mega Films - **o.**: Francia-Italia, 1968 - **d.**: Panta (regionale).

ANDERSEN MONOGATARI (Le meravigliose favole di Andersen) — **r.**: Kimio Yabuki - **s.**: Masajiro Seki delle favole di Andersen - **sc.**: Hisashi Inoue - **p.**: Hiroshi Okawa per la Toei Comp. - **o.**: Giappone, 1967 - **d.**: regionale.

Lungometraggio di disegni animati in tohoscope e in eastmancolor comprendente le favole: « Scarpette rosse », « Il brutto anatroccolo », « La piccola fiammiferaia », « Il soldatino di piombo », « Pollicino », « Il principe dei fiori ».

BATTAGLIA DI EL ALAMEIN, La — **r.**: Calvin Jackson Padget (Giorgio Ferroni) - **s.**: Ernesto Gastaldi - **sc.**: E. Gastaldi, Remigio Del Grosso - **f.** (eastmancolor, Cromoscope della Technostampa): Sergio D'Offizi - **m.**: Carlo Rustichelli - **mo.**: Eugenio Alabiso - **int.**: Frederick Stafford (ten. Borri), Enrico Maria Salerno (maresciallo bersagliere Borri), Robert Hossein (Rommel), Michael Rennie (Montgomery), George Hilton (ten. Graham), Ira Fürstenberg (Marta), Marco Guglielmi, Ettore Manni, Gerard Herter, Edoardo Toniolo, Renato Romano, Max Dean - **p.**: Zenith Cinematografica/Les Films Corona - **o.**: Italia-Francia, 1969 - **d.**: Titanus.

BRUCIA RAGAZZO, BRUCIA — **r.**: Fernando Di Leo - **s.**: Antonio Racioppi - **sc.**: F. Di Leo, A. Racioppi - **f.** (eastmancolor stampato in telecolor): Franco Illa - **m.**: Gino Peguri - **scg.**: Pietro Liberati - **mo.**: Mario Morra - **int.**: Françoise Prevost (Clara), Gianni Macchia (Giancarlo), Monica Strebel (Marina), Michel Bardinet (Silvio), Danika (zia Bice), Anna Pagano (Monica), Franca Sciutto, Miriam Alex, Maria Luisa Sala, Marco Veliante, Ettore Geri - **p.**: Tiziano Longo per la Ferti Film - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: regionale.

V. giudizio di Giacomo Gambetti in questo numero, pag. 5 e segg.

BULLITT (Bullitt) — r.: Peter Yates - **m.**: Lalo Schifrin - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: Warner Bros-Seven Arts.

V. altri dati e recensione di Giancarlo Carcano in questo numero, pag. 86.

CHARGE OF THE LIGHT BRIGADE, The (I seicento di Balaklava) — r.: Tony Richardson - **r. II unità:** Christian de Chalonge - **s.** e **sc.:** Charles Wood - **f.:** (panavision, de luxe color): David Watkin - **f. II unità:** Peter Suschitzky - **m.:** John Addison - **scg.:** Edward Marshall - **e.s.:** Bob Mac Donald, Paul Pollard - **c.:** David Walker - **mo.:** Kevin Brownlow - **int.:** Trevor Howard (Lord Raglan), Harry Andrews (Lord Lucan), Jill Bennett (signora Duberly), David Hemmings (capitano Nolan), Peter Bowles (Ufficiale pagatore Duberly), Mark Burns (capitano Morris), Howard Marion Crawford (sir George Brown), Mark Dignam (Airet), Alan Doble (Mogg), Corin Redgrave (Featherstonehaugh), Willoughby Goddard (Squire), T.P. McKenna (William Howard Russell), Norman Rossington (Corbett), Ben Aris (Maxse), Leo Britt (Scarlett), Helen Chery (Lady Scarlett), Ambrose Coghill (Douglas), Georges Duoking (St. Arnaud), Andrew Faulds (predicatore quacchero), Ben Howard (Pridmore), Rachel Kempson (signora Codrington), Roger Mutton (Rupert Codrington), Valerie Newman (signora Mitchell), Donold Wolfit (« Macbeth »), Peter Woodthorpe (valletto) - **p.:** Neil Hartley per la Woodfall - **o.:** Gran Bretagna, 1968 - **d.:** Dear-U.A.

V. altri dati e recensione di Nedo Ivaldi a pag. 107 del n. 1/2, gennaio-febbraio 1969.

CATHERINE - IL SUFFIT D'UN AMOUR (Catherine, un solo impossibile amore) — r.: Bernard Borderie - **s.:** da un romanzo di Juliette Benzoni - **sc.:** Antoine Tudal, B. Borderie - **f.** (panavision, eastmancolor): Henri Persin - **m.:** Christian Gaudin - **int.:** Olga Georges-Picot (Catherine), Francine Berge (Sarah), Bérangère Dautun (Joëlle), Horst Frank (il duca Philippe), Roger Pigaut (il grande Connestabile), Roger Van Holl (Arnaud de Montsalvy), Claude Brasseur (Caboche), Claude Orengo, Arturo Dominici, Marco Tulli, Fred Williams, Guy Delorme, André Pousse - **p.:** Raymond Danon per la Lira Films e Franco Clementi per la Ascot Cineraid/Divina Films - **o.:** Francia-Italia-Germania Occid., 1968 - **d.:** Magna (regionale).

CINQUE PER L'INFERNO — r.: Frank Kramer (Gianfranco Parolini) - **s.:** Sergio Garrone - **sc.:** Renato Izzo, Gianfranco Parolini - **f.** (cromoscope, eastmancolor): Sandro Mancori - **m.:** Vasco Mancuso - **mo.:** Gianfranco Parolini - **int.:** Gianni Garko (ten. Hoffmann), Margaret Lee (Helga Richter), Klaus Kinski, Nick Jordan, Sal Borghese, Luciano Rossi, Sam Burke, Irio Fantini - **p.:** Ambrosiana Cinematografica-Filmstar - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Indipendenti reg.

COME L'AMORE — r. e **s.:** Enzo Muzii - **d.:** Medusa (regionale).

V. giudizio di Domenico Meccoli a pag. 51 e dati a pag. 57 del n. 9-10, settembre-ottobre 1968 (Festival di Berlino).

CUORE DI MAMMA — r.: Salvatore Samperi - **s.:** S. Samperi, Sergio Bazzini - **sc.:** S. Samperi, Dacia Maraini - **f.** (eastmancolor): Aldo Scavarda - **m.:** Ennio Moricone - **scg.:** Gisella Longo - **mo.:** Roberto Perpignani - **int.:** Carla Gravina (Lorenza), Philippe Leroy (il marito), Beba Loncar (la cognata), Mauro Gravina (il piccolo Sebastiano), Monica Gravina (la piccola Anna), Massimiliano Ferendeles (il piccolo Massimo), Paolo Graziosi (Mariano, l'esponente dei contestatori), Yorgo Voyatgis

(Carlo), Valentino Orfeo, Nicoletta Rizzi (Eleonora) - **p.**: Enzo Doria per la Doria Film - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Cineriz.

V. giudizio di Giacomo Gambetti in questo numero, pag. 5 e segg.

DIARIO DI UNA SCHIZOFRENICA — **r.**: Nelo Risi - **s.**: da « Journal d'une schizophrène » della dottoressa Marguerite A. Séchéhaye - **sc.**: Fabio Carpi, N. Risi - **f.** (eastmancolor): Giulio Albonico - **m.**: Ivan Vandor - **scg.**: Nato Frascà - **mo.**: Cleofe Conversi - **int.**: Ghislaine D'Orsay (Anna), Margarita Lozano (madame Blanche), Umberto Rahò (il padre di Anna), Marija Tocinowsky (la madre di Anna), Gabriella Mulachié (una infermiera), Manlio Busoni (un medico), Giuseppe Liuzzi (un altro medico), Sara Ridolfi (una governante) - **p.**: Pietro Bucci e Rodolfo Frattaioli per la Idi Cinematografica - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Medusa Cinematografica.

V. giudizio di Mario Verdone nel n. 9-10, settembre-ottobre 1968, pag. 90.

DIARIO SEGRETO DI UNA MINORENNE, Il (E' nata una donna) — **r.**: Oscar Brazzi - **s.** e **sc.**: Rossano e Oscar Brazzi - **f.** (supervision): Alfio Contini - **m.**: Gianni Marchetti - **mo.**: Nicoletta Nardi - **int.**: Mimma Biscardi (Betty), Walter Trequattrini (Walter), Rossano Brazzi (l'attore), Donatella Fossi (Lalla), Arduino Sacco, Valentino Macchi, Fernando Trequattrini, Renzo Petretto - **p.**: International Chiara Film - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: **Filmar** (regionale).

DILLINGER E' MORTO — **r.**: Marco Ferreri - **s.**: M. Ferreri - **sc.**: M. Ferreri, Sergio Bazzini - **f.** (technicolor): Mario Vulpiani - **m.**: Teo Usuelli - **scg.**: Nicola Tamburro - **mo.**: Mirella Mencio - **int.**: Michel Piccoli (il marito), Anita Pallenberg (la moglie), Annie Girardot (Sabina, la cameriera), Gigi Lavagetto, Carla Petrillo, Mario Jannilli - **p.**: Alfred Levy e Ever Haggia per la Pegaso s.r.l. - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Italnoleggio.

V. altri dati e recensione di G. B. Cavallaro a pag. 80 del n. 1/2, gennaio-febbraio 1969.

DUE DEPUTATI, I — **r.**: Gianni Grimaldi - **s.** e **sc.**: Gianni Grimaldi - **f.** (eastmancolor): Riccardo Pallottini - **m.**: Piero Umiliani - **scg.**: Andrea Crisanti - **mo.**: Vincenzo Tomassi - **int.**: Franco Franchi (Franco Franchini), Ciccio Ingrassia (Francesco Grassiani), Gabriella Giorgelli, Franca M. Giardina, Didi Perego, Alfredo Rizzo, Umberto D'Orsi, Ignazio Leone, Enzo Andronico, Ugo Adinolfi, Gioia Desideri, Ivana Novak, Paolo Carlini, Ignazio Balsamo, Mario Bartoli, Renato Malavasi, Enzo Maggio, Consalvo Dell'Arti, Nino Terzo - **p.**: Edmondo Amati per la Empire Films - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Fida Cinematografica.

DUFFY (Duffy, il re del doppio gioco) — **r.**: Robert Parrish - **r. II unità:** Michael Frewin - **s.**: Donald Cammell, Harry Joe Brown jr. e Pierre de la Salle - **sc.**: Donald Cammell, Harry Joe Brown jr. - **f.** (technicolor): Otto Heller - **f. II unità:** Egil Woxholt - **m.**: Ernie Freeman - **scg.**: Phillip Harrison - **e.s.**: John Richardson - **int.**: James Coburn (Duffy), James Mason (Charles Calvert), James Fox (Stefane), Susannah York (Segolene), John Alderton (Antony), Guy Deghy (capitan Schoeller), Carl

Duering (Bonivet), Tutte Lemkow (spagnolo), Marne Maitland (Abdul), André Maranne (ispettore Garain), Julie Mendez (danzatrice del ventre), Barry Shawzin (Bakirgian) - **p.:** Martin Manulis e Harold Buck per la Martin Manulis Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1968 - **d.:** Columbia-Ceiad.

FEMME INFIDELE, La (Stephane, una moglie infedele) — r.: Claude Chabrol - **s.:** C. Chabrol - **sc.:** C. Chabrol, Sauro Scavolini - **f.** (eastmancolor): Jean Rabier - **m.:** Pierre Jansen - **scg.:** Guy Littaye - **mo.:** Jacques Gaillard - **int.:** Stéphane Audran (Stéphane), Michel Bouquet (Charles), Maurice Ronet (Victor), Michel Duchaussoy (il poliziotto Duval), Guy Marly (il poliziotto Gobert), Serge Bento (il detective), Donatella Turri (Brigitte), Antonio Passaua (Paul), Gustav Delorme (Georges), Moro Zatter (Frederich), Stefano Di Napoli (il piccolo Michel) - **p.:** Les Films La Boetie/Cinegay - **o.:** Francia-Italia, 1968 - **d.:** Delta (regionale).

FIVE CARD STUD (Poker di sangue) — r.: Henry Hathaway - **s.:** da un romanzo di Ray Gaulden - **sc.:** Marguerite Roberts - **f.** (technicolor): Daniel L. Fapp - **m.:** Maurice Jarre - **scg.:** Walter Tyler - **c.:** Leah Rhodes - **mo.:** Warren Low - **int.:** Dean Martin (Van Morgan), Robert Mitchum (Rev. Rudd), Roddy McDowall (Nick Evers), Inger Stevens (Lily Langford), Katherine Justice (Nora Evers), John Anderson (sceriffo federale Dana), Yaphet Kotto (il piccolo George), Ruth Springford (Mamma Malone), Denver Pyle (Sig Evers), Bill Fletcher (Joe Hurley), Whit Bissell (dott. Cooper), Ted de Corsia (Eldon Bates), Don Collier (Rowan), Roy Jenson (Mace Jones), Boyd Morgan (Fred Carson), George Rowbotham (Stoney) - **p.:** Hal B. Wallis e Paul Nathan per la Hal Wallis Productions-Paramount - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** Paramount.

FRAULEIN DOKTOR — r.: Alberto Lattuada - **s.:** Vittoriano Petrilli - **sc.:** V. Petrilli, A. Lattuada - **f.** (technicolor): Luigi Kuveiller - **m.:** Ennio Morricone - **scg.:** Mario Chiari - **c.:** Maria De Matteis - **c. militari:** Enzo Bulgarelli - **mo.:** Nino Baragli - **int.:** Suzy Kendall (Fraülein Doktor), Kenneth More (col. Foreman), James Booth (Meyer), Capucine (dottoressa Saforet), Giancarlo Giannini (Rupper), Alexander Knox (gen. Peron), Roberto Bisacco (Shell), Nigel Green (Mathesius), Malcolm Ingram (Cartwright), Ralph Nossek (agente Lean), Gerard Herter (capitano Munster), Michael Elpnick (Tom), Bernard De Vries (Wiechert), Mario Novelli (Latemar), Kenneth Poitevin (Oberdorff), Silvia Monti, Andreina Paul, Olivera Vucio, Mavid Popovic, Janez Vrhovec, Miki Micovic, Dusan Bulajc - **p.:** Dino De Laurentiis per la Dino De Laurentiis Cinematografica S.p.A./Avala Film - **o.:** Italia-Jugoslavia, 1968 - **d.:** Paramount.

V. giudizio di Giacomo Gambetti in questo numero, pag. 7.

GALILEO — r.: Liliana Cavani - d.: Cineriz.

V. giudizio di Mario Verdone a pag. 84 e dati a pag. 96 del n. 9-10, settembre-ottobre 1968 (Mostra di Venezia).

GENDARME SE MARIE!, Le (Calma ragazze, oggi mi sposo!) — r.: Jean Girault - **s.:** da un'idea di Richard Balducci - **sc.:** Jacques Vilfrid, J. Girault, Giovanna Furlan - **f.** (franscope, eastmancolor): Marcel Grignon - **m.:** Raymond Lefebvre - **scg.:** Sidney Bettex - **mo.:** Jean Michel

Gautier - **int.:** Louis De Funès (Cruchot), Claude Gensac (Josepha), Michel Galabru (Gerber), Geneviève Grad (Nicole), Jean Lefebvre (Fougasse), Michel Modo (Merlot), Guy Grosso (Berlicot), Christian Marin (Tricard), Maurizio Bonuglia, Yves Vincent, Mario David, Patrizia Giammei - **p.:** René Piguerres e Gérard Beytout per la Société Nouvelle de Cinéma-T.C. Productions/Medusa Distribuzione - **o.:** Francia-Italia, 1968 - **d.:** Medusa (regionale).

GREAT CATHERINE (Caterina, sei grande!) — **r.:** Gordon Flemyng - **s.:** dalla commedia « Who glory still adores » di George Bernard Shaw - **sc.:** Hugh Leonard - **f.** (technicolor): Oswald Morris - m.: Dimitri Tiomkin - **coreogr.:** Paddy Stone - **scg.:** John Bryan, Bill Hutchinson - **c.:** Margaret Furse - **mo.:** Anne V. Coates - **int.:** Jeanne Moreau (la grande Caterina), Peter O'Toole (capitano Charles Edstaston), Zero Mostel (principe Potiomkin), Jack Hawkins (sir George Gorse), Akim Tamiroff (sergente), Marie Lohr (vedova Lady Gorse), Marie Kean (principessa Dashkoff), Kenneth Griffith (Naryshkin), Angela Scoular (Claire), Kate O'Mara (Varinka), Oliver McGreevy (generale Pskov), Lea Seidl (Granduchessa), James Mellor (col. Pugachov), Declan Mulholland (conte Tokhtamysh), Henry Woolf (Egrebyomka), Catherine Lancaster (Sophia), Janet Kelly (Anna Schuvalova), Gordon Rollings (I vetraio), Alfred Ravel (II vetraio), Claire Gordon (Elizabeth Vokonska), Sean Barrett (Andrei Strelkin), Alf Joint (generale russo), Dinny Powell, Tom Clegg (mongoli di Potiomkin), Reuben Martin, Yuri Borienko, Rupert Evans, Milton Reid, Gerald Lawson, Norma Foster - **p.:** Jules Buck per la Keep - **o.:** Gran Bretagna, 1967 - **d.:** Warner Bros.-Seven Arts.

HELICOPTER SPIES, The (Le spie vengono dal cielo) — **r.:** Boris Sagal - **r. II unità:** Paul Baxley - **s.** e **sc.:** Dean Hargrove - **f.** (metrocolor): Fred Koenekamp - **m.:** Richard Shores - **scg.:** George W. Davis, James W. Sullivan - **mo.:** Joseph Dervin, John B. Rogers - **int.:** Robert Vaughn (Napoleon Solo), David McCallum (Illya Kuryakin), Carol Lynley (Annie), Bradford Dillman (Luther Sebastian), Lola Albright (Azalea), John Dehner (dott. Kharmusi), Leo G. Carroll (Waverly), John Carradine (prete), Julie London (Laura Sebastian), H.M. Wygnant (i fratelli Askoy), Roy Jenson (Carl), Arthur Malet (il cacciatore bianco), Kathleen Freeman (Mom), Robert Karnes (il capitano del bastimento), Barbara Moore (Lisa), Sid Haig (Alex), Thordis Brandt (miss Zalamar), Lyzanne Ladue (la ragazza dai capelli bianchi) - **p.:** Anthony Spinner, Irv Pearlberg e George M. Lehr per la Arena - **o.:** U.S.A., 1967 - **d.:** M.G.M.

HELLFIGHTERS (Uomini d'amianto contro l'inferno) — **r.:** Andrew V. McLaglen - **s.** e **sc.:** Clair Huffaker - **f.** (panavision, technicolor): William H. Clothier - **m.:** Leonard Rosenman - **scg.:** Alexander Golitzen e Frank Arrigo - **mo.:** Folmar Blangste - **e.s.:** Fred Knoth, Whitey McMahan, Herman Townsley - **int.:** John Wayne (Chance Buckman), Katharine Ross (Tish Buckman), Jim Hutton (Greg Parker), Vera Miles (Madelyn Buckman), Jay C. Flippen (Jack Lomax), Bruce Cabot (Joe Horn), Edward Faulkner (George Harris), Barbara Stuart (Irene Foster), Edmund Hashim (col. Valdez), Valentin De Vargas (Amal Bokru), Frances Fong (madame Loo), Alberto Morin (generale Lopez), Alan Caillou (Harry York), Laraine Stephens (Helen Meadows), John Alderson (Jim Hatch),

Lal Chand Mehra (dott. Songla), Rudy Diaz (Zamora), Bebe Louie (Gumdro) - **p.**: Robert Arthur per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: Universal.

HOLLYWOOD PARTY (Hollywood Party) — **r.**: Blake Edwards - **s.**: Blake Edwards - **sc.**: B. Edwards, Tom Waldman, Frank Waldman - **f.** (panavision, technicolor): Lucien Ballard - **m.**: Henry Mancini - **scg.**: Fernando Carrere - **mo.**: Ralph Winters - **int.**: Peter Sellers (Hrundi V. Bakshi), Claudine Longet (Michèle Monet), Marge Champion (Rosalind Dunphy), Sharron Kimberly (principessa Helena), Denny Miller (Wyoming Bill Kelso), Davin McLeod (C.S. Divot), Buddy Lester (Davey Kane), Corinne Cole (Janice Kane), J. Edward McKinley (Fred Clutterbuck), Fay McKenzie (Alice Clutterbuck), Kathe Green (Molly Clutterbuck), Carol Wayne (June Warren), Allen Jung, Jean Carson, Al Checco, Natalia Borisova, Frances Davis, Herb Ellis, Steve Franken, Danielle De Metz - **p.**: Blake Edwards e Ken Wales per la Blake Edwards Production-Mirisch Corporation - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: Dear Film-U.A.

ICE STATION ZEBRA (Base Artica Zebra) — **r.**: John Sturges - **s.**: dal romanzo di Alistair MacLean - **rid.**: Harry Julian Fink - **sc.**: Douglas Heyes - **f.** (panavision, metrocolor): Daniel L. Fapp - **m.**: Michel Legrand - **scg.**: George W. Davis, Addison Hehr - **eff. f. s.**: H.E. Miller sr., Ralph Swartz, Earl McCoy - **eff.scg.s.**: J. McMillan Johnson, Carroll L. Shepphird, Clarence Slifer - **mo.**: Ferris Webster - **int.**: Rock Hudson (James Ferraday), Ernest Borgnine (Boris Vadlov), Patrick McGoohan (David Jones), Jim Brown (capitano Leslie Anders), Tony Bill (ten. Russell Walker), Lloyd Nolan (ammiraglio Garvey), Alf Kjellin (col. Ostrovsky), Gerald S.O'Loughlin (ten. Bob Raeburn), Ted Hartley (ten. Jonathan Hansen), Murray Rose (ten. George Mills), Ron Masak (Paul Zabrinzski), Sherwood Price (ten. Edgar Hackett), Lee Stanley (ten. Mitgang), Joseph Bernard (dr. Jack Benning), John Orchard (un superstite), William O'Connell (altro superstite), Michael T. Mikler, Jonathan Lippe, Ted Kristian, Jim Dixon, Boyd Berlind, David Wendel, Ronnie Rondell, jr., Craig Shreeve, Michael Grossman, Wade Graham, Michael Rougas, Jed Allan, Lloyd Haines, Buddy Garion, T.J. Escott, Buddy Hart - **p.**: Martin Ransohoff per la Filmways - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: M.G.M.

I LOVE YOU, ALICE B. TOKLAS! (Lasciami baciare la farfalla) — **r.**: Hy Averback - **s.** e **sc.**: Paul Mazursky, Larry Tucker - **f.** (technicolor): Philip Lathrop - **m.**: Elmer Bernstein - **scg.**: Pato Guzman - **mo.**: Robert C. Jones - **int.**: Peter Sellers (Harold Fine), Jo Van Fleet (la madre), Joyce Van Patten (Joyce), Leigh Taylor-Young (Nancy), David Arkin (Herbei), Herbert Edelman (Murray), Salem Ludwig (Fine), Louis Gottlieb (Guru), Grady Sutton (Walsh), Janet Clark (signora Foley), William Bramley (poliziotto), Jorge Moreno (Rodriguez), Ed Peck (l'uomo nel negozio di abiti), Sid Clute (padre del ragazzo bianco), Roy Glenn (padre della ragazza negra), Jack Margolis, Eddra Gale, Carol O'Leary, Gary Brown, Joe Dominguez - **p.**: Charles Maguire per la Warner Bros/Seven Arts - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: Warner Bros-Seven Arts.

IMPOSSIBILE YEARS, The (Gli anni impossibili) — **r.**: Michael Gordon - **s.**: dal lavoro teatrale di Bob Fisher, Arthur Marx - **sc.**: George Wells - **f.** (panavision, metrocolor): William H. Daniels - **m.**: Don Costa -

scg.: George W. Davis, Preston Ames - **mo.:** James E. Newcom - **int.:** David Niven (Jonathan Kingsley), Lola Albright (Alice Kingsley), Chad Everett (Richard Merrick), Ozzie Nelson (dott. Herbert Fleischer), Cristina Ferrare (Linda Kingsley), Jeff Cooper (Bartholomew Smuts), John Harding (Dean Harvey Rockwell), Rich Chalet (Freddie Fleischer), Mike McGreevery (Andy McClaine), Don Beddoe (dott. Elliot Fisch), Darleen Carr (Abbey Kingsley), Louise Lorimer (Celia Fisch), Karen Norris (signora Rockwell), Susan French (Miss Hammer), Trudi Ames (Francine), Edward McKinley (dott. Pepperell), Ned Wertimer (dott. Bodey) - **p.:** Lawrence Weingarten per la Marten Productions - **o.:** U.S.A. 1968 - **d.:** M.G.M.

LIFETIME OF COMEDY (Il poker della risata) — coord e **nn:** Sid Stone e Edna Dangerfield - **p.:** Duc Film, London - **o.:** Gran Bretagna, 1967 - **d.:** regionale. Antologia di vecchie comiche di Charlie Chaplin, Mack Sennet, Buster Keaton, i Keystone Kops, Harlod Lloyd, Mack Swain, Eddie Quillan, Harry Langdon, Charles Murray, Lew Cody, Bing Crosby e Danny Kaye.

MADE IN USA. (Una storia americana) — r.: Jean-Luc Godard - **s.:** dal romanzo « nero » « Rien dans le coffre » di Richard Stark - **sc.:** J.L. Godard - **f.** (techniscope, eastmancolor): Raul Coutard - **m.:** Schumann e Beethoven - **mo.:** Agnès Guillemot - **int.:** Anna Karina (Paula Nelson), Laszlo Szabo (Widmark), Jean-Pierre Léaud (Donald Siegel), Yves Afonso (David Goodis), Ernest Menzer (Typhus), Jean Claude Bouillon (l'ispettore), Kyoko Kosada (Doris Mizoguchi), Remo Forlani (l'operaio nel bar), Philippe Labro (Philippe Labro, giornalista), Sylvain Godet (Robert MacNamara), Jean Pierre Biesse (Richard Nixon), Marianne Faithfull (la cantante nel bar), Claude Bakka (l'accompagnatore della cantante), Roger Scipion (il dottore dell'istituto), Isabelle Pons (la giornalista di provincia), Rita Maiden (la ragazza che informa Paula), Alexis Poliakoff (il tipo dal notes e dal telefono rosso), Eliane Giovagnoli (l'assistente del dentista), Miguel (il dentista), Marc Dudicourt (barman), Danièle Palmero (la soubrette dell'hotel), Philippe Pouzenc (un poliziotto), Fernand Coquet (impiegato), Charles Bitsch (chaffeur taxi rosso), Marika Perioli (la ragazza suicida col cane), Jean Philippe Nierman (poliziotto che prende appunti), Annie Guégan (la ragazza coperta di bende), Daniel Bart (poliziotto con mitragliatrice) - **p.:** Georges de Beauregard per la Rome-Paris Film, Anouchka Films-S.E.P.I.C. - **o.:** Francia, 1966 - **d.:** regionale.

MONACA DI MONZA, La (Una storia lombarda) — r.: Eriprando Visconti - **s.** e **sc.:** E. Visconti e Giampiero Bona da documenti dell'epoca - **f.** (eastmancolor, colore della Spes): Luigi Kuveiller - **m.:** Ennio Morricone - **scg.:** Flavio Mogherini - **c.:** Danilo Donati - **mo.:** Sergio Montanari - **int.:** Anne Heywood (Virginia di Leyva, la monaca di Monza), Antonio Sabato (Giampaolo Osio), Hardy Krüger (Don Paolo Arrigone), Carla Gravina (Caterina Da Meda), Tino Carraro (Monsignor Barca), Luigi Pistilli (Conte De Fuentes), Margherita Lozano (suor Benedetta), Anna Maria Alegiani (suor Ottavia), Giovanna Galletti (suor Angela), Caterina Boratto (suor Francesca), Renzo Giovampietro (vicario del tribunale) -

p.: Silvio Clementelli per la Clesi Cinematografica - San Marco - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Euro.

V. giudizio di Giacomo Gambetti in questo numero, pag. 7.

NAZARIN (Nazarin) — **r.**: Luis Buñuel - **scg.**: Edward Fitzgerald - **mo.**: Carlos Savage - **c.**: Georgette Somohano - **altri int.**: Aurora Molina, Pilar Pellicer, Edmundo Barbero, Raul Dantes, Antonio Bravo Sanchez, Ada Carrasco, David Reynoso - **o.**: Messico, 1958 - **d.**: Cineriz.

V. giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 40 e altri dati a pag. 49 del n. 6, giugno 1959 (Festival di Cannes).

NEROSUBIANCO — **r.**: Tinto Brass - **s.** e **sc.**: Tinto Brass - **f.** (eastmancolor, colore della tecnostampa): Silvano Ippoliti - **m.**: complesso Freedom - **scg.**: naturale - **mo.**: Tinto Brass - **int.**: Anita Sanders (Barbara, la ragazza), Terry Carter (il negro), Nino Segurini (Paolo il marito) - **p.**: Lion Film - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Columbia-Ceiad.

V. giudizio di Giacomo Gambetti in questo numero, pag. 5 e segg.

NOZ W WODZIE (Il coltello nell'acqua) — mo.: M. Karpowicz - **d.**: Italcid (reg.).

V. giudizio di Leonardo Autera a pag. 34 e altri dati a pag. 37 del n. 9-10, settembre ottobre 1962 (Mostra di Venezia).

ORGASMO — **r.**: Umberto Lenzi - **s.**: U. Lenzi - **sc.**: U. Lenzi, Ugo Moretti, Marie Claire Solleville - **f.** (cromoscope della tecnostampa, eastmancolor): Guglielmo Mancori - **m.**: Piero Umiliani - **scg.**: Giorgio Bertolini - **mo.**: Enzo Alabiso - **int.**: Carrol Baker (Catherine West), Lou Castel (Peter), Colette Descombes (Eva), Tino Carraro (avv. Brian Sanders), Lilla Brignone (Terry, la domestica), Franco Pesce (Martino), Jacques Stany (ispettore polizia), Tina Lattanzi, Sara Simoni (le due zie di Catherine), Gaetano Imbro, Calisto Calisti, Mario Rosiello, Alberto Cocchi - **p.**: Tritone Film Ind./Société Nouvelle de Cinématographie - **o.**: Italia-Francia, 1968 - **d.**: Titanus.

V. giudizio di Giacomo Gambetti in questo numero, pag. 5 e segg.

PENDULUM (Pendulum, crimine senza testimoni) — **r.**: George Schaefer - **m.**: Walter Scharf - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: Columbia-Ceiad.

V. altri dati e recensione di Giancarlo Carcano in questo numero, pag. 86.

POSTO ALL'INFERNO, Un — **r.**: Joseph Warren (Giuseppe Vari) - **s** e **sc.**: Adriano Bolzoni - **f.** (techniscope, technicolor): Stelvio Massi - **m.**: Roberto Pregadio - **scg.**: Giulia Mafai - **mo.**: Giuseppe Vari - **int.**: Guy Madison (magg. MacGreaves), Helen Chanel (Betsy), Monty Greenwood (Mario), Derrick Williams (Jim), Sandro Korso, Claudio Biava, Fabio Testi, Maurizio Tocchi, John Brown, Lilia Neyung, Tomas Torres, Noboru Homma - **p.**: Antonio Lucatelli e Francesco Giorgio per la Tigielle 33 - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Euro Int.

RACHEL, RACHEL (La prima volta di Jennifer) — r.: Paul Newman - **s.:** dal romanzo « A Jest of God » di Margaret Laurence - **sc.:** Stewart Stern - **f.** (eastmancolor stampato in technicolor): Gayne Rescher - **m.:** Jerome Moross - **scg.:** Robert Gundlach - **mo.:** Dede Allen - **int.:** Joanne Woodward (Rachel [nell'ed. ital. Jennifer] Cameron), Estelle Parsons (Chiara Mackie), James Olson (Nick Kazlik), Kate Harrington (signora Cameron), Bernard Barrow (Leighton Siddley), Donald Moffat (Niall Cameron), Franco Corsaro (Hector), Geraldine Fitzgerald (signora Wood), Terry Kiser (predicatore), Nell Potts (Jennifer bambina), Tod Engels (Nick bambino), Shawn Campbell (James), Dorothea Duckworth, Izzy Singer, Violet Dunn - **p.:** Paul Newman, Arthur Newman, Harrison Star per la Kayos Productions - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** Warner Bros-Seven Arts.

RAGAZZA PIUTTOSTO COMPLICATA, Una — r.: Damiano Damiani - **s.:** da « La marcia indietro », uno dei « Racconti romani » di Alberto Moravia - **sc.:** Alberto Silvestri, Franco Verucci, D. Damiani - **f.** (colore della Spes): Roberto Gerardi - **m.:** Fabio Borgazzi (Fabor) - **scg.:** Damiano Damiani, Umberto Turco - **mo.:** Antonietta Zita - **int.:** Catherine Spaak (Claudia), Jean Sorel (Alberto), Florinda Bolkan (Greta), Luigi Proietti (Pietro), Gabriella Grimaldi, Maria Cuadra, Luigi Casellato, Gino Lavagetto, Sergio Graziani, Maria Luisa Bavastro, Franco Leo, Gaetano Imbrò - **p.:** Giorgio Agliani per la Filmena - Fono Roma - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** DCI.

RIVOLUZIONE SESSUALE, La — r.: Riccardo Ghione - **s.:** R. Ghione dal libro di Wilhelm Reich - **sc.:** Dario Argento, R. Ghione - **f.** (eastmancolor, colore Spes): Alessandro D'Eva - **m.:** Teo Usuelli - **scg.:** Giulio Cabras - **mo.:** Attilio Vincioni - **int.:** Riccardo Cucciolla (Emilio Missiroli), Marisa Mantovani (Marcella Segre), Ruggero Miti (Giorgio Segre), Giulio Girola (Dino Segre), Laura Antonelli (Liliana), Guy Heron (Marco), Christian Alegny (Cesare), Maria Luisa Bavastro (Nanna), André José Cruz (Tony), Lorenza Guerrieri (Rita), Gaspare Zola, Maria Montero, Mariarosa Sclauzero, Rosabianca Scerrino - **p.:** Italo Zingarelli, Roberto Palaggi per la West Film - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Delta Film (regionale).

V. giudizio di Giacomo Gambetti in questo numero, pag. 5 e segg.

SALVARE LA FACCIA — r.: Edward Ross (Rossano Brazzi) - **s.:** Oscar Brazzi - **sc.:** Mario Proietti - **f.** (eastmancolor): Luciano Trasatti - **m.:** Benedetto Ghiglia - **scg.:** Francesco Della Noce, Giovanni Fratalocchi - **mo.:** Amedeo Giomini - **int.:** Adrienne La Russa, Nino Castelnuovo, Alberto De Mendoza, Idelma Carlo, Rossano Brazzi, Paola Pitagora - **p.:** Oscar Brazzi per la Chiara Film Int.-Banco Film/Glori Art. - **o.:** Italia-Argentina, 1969 - **d.:** PAC (regionale).

SECRET CEREMONY (Cerimonia segreta) — r.: Joseph Losey - **s.:** da un romanzo di Marco Denevi - **sc.:** George Tabore - **f.** (technicolor): Gerald Fischer - **m.:** Richard Rodney Bennet - **scg.:** John Clark - **mo.:** Reginald Beck - **int.:** Elizabeth Taylor (Leonora), Mia Farrow (Cinzia), Robert Mitchum (Albert), Peggy Ashcroft (Hannah), Pamela Brown (Hilda) - **p.:** John Heyman e Norman Triggen per la Universal Pict.-World Film Services-Paul M. Heller Prod. - **o.:** Gran Bretagna-USA, 1968-69 - **d.:** Universal.

7 VOLTE 7 — **r.**: Michele Lupo - **s.** e **sc.**: Lorenzo Ruffino - **f.** (techniscope, technicolor): Franco Villa - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Dario Micheli - **mo.**: Sergio Montanari - **int.**: Gastone Moschin (Brain), Raimondo Vianello (Bodoni), Gordon Mitchell (Big Ben), Paul Stevens (alias Paolo Gozslino, nel ruolo di Bingo), Theodor Corrà (Briggs), Nazzareno Zamperla (Bananas), Turri Ferro (Banard), Adolfo Celi (direttore del carcere), Lionel Stander (Sam), Terry-Thomas (ispettore di polizia), Gladys Dowosen (miss Higins), Erika Blanc (Mildred) - **p.**: Marco Vicario per la Euroatlantica S.p.A. - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Euro Int.

SKAMMEN (La vergogna) — **r.**: Ingmar Bergman - **s.** e **sc.**: Ingmar Bergman - **f.**: Sven Nykvist - **m.**: Lennart Engholm - **scg.**: P.A. Lundgren - **mo.**: Ulla Ryghe - **int.**: Liv Ullmann (Eva Rosenberg), Max von Sydow (Jan Rosenberg), Gunnar Björnstrand (il colonnello Jacobi), Sigge Fürst (Filip), Barbrochiort af Ornâs (signora Jacobi), Raymond Lundberg (il figlio di Jacobi), Hakan Jahnberg (Lobelius), Ingvar Kjellson (Oswald), Birgitta Valberg, Hans Alfredson, Frank Sundstrom, Ulf Johanson, Vilgot Sjoman, Bengt Eklund, Gösta Pruzelius, Willy Peters, Ellika Mann - **p.**: Svenk Filmindustri - **o.**: Svezia, 1968 - **d.**: Dear-U.A.

V. giudizio di Jos Burvenich, nel n. 11-12, novembre-dicembre 1968, pag. 61.

STAR! (Un giorno... di prima mattina) — **r.**: Robert Wise - **s.** e **sc.**: William Fairchild - **f.** (todd-ao, de luxe color); Ernest Lazslo - **e.f.s.**: L.B. Abbot, Art Cruickshank, Emil Kose jr. - **m.**: Lennie Hayton - **scg.**: Boris Leven - **mo.**: William Reynolds - **coreogr.**: Michael Kidd - **int.**: Julie Andrews (Gertrude Lawrence), Richard Crenna (Richard Aldrich), Michael Craig (sir Anthony Spencer), Daniel Massey (Noël Coward), Robert Reed (Charles Fraser), Bruce Forsyth (Arthur Lawrence), Beryl Reid (Rose), John Collin (Jack Roper), Alan Oppenheimer (André Charlot), Richard Karlan (David Holtzhan), Lynley Laurence (Billie Carleton), Garrett Lewis (Jack Buchanan), Elizabeth St. Clair (Jaennie Banks), Jenny Agutter (Pamela), Jock Livingston (Alexander Woollcott), Anthony Eisley (Ben Mitchell), J.Pat O'Malley (Dan), Lester Matthews (Lord Chamberlain), Harvey Jason (Bert), Damian London (Jerry Paul), Richard Angarola (Cesare), Matilda Calnan (Dorothy), Bernard Fox (assistente di Lord Chamberlain), Murry Matherson (giudice fallimentare), Robin Hughes (speaker), Jeannette Landis (Eph), Dinah Ann Rogers (Molly), Barbara Sandland (Movis), Ellen Plasschaert (Moo), Ann Hubell (Beryl) - **p.**: Saul Chaplin per la Robert Wise Productions - 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: Fox.

V. recensione di Ermanno Comuzio in questo numero, pag. 92.

SUDARIO DE ARENA, EL/AN EINEM FREITAG IN LAS VEGAS (Radiografia di un colpo d'oro) — **r.**: Antonio Isasi-Isasmendi - **s.**: dal romanzo « Le linceul de sable » di André Lay - **sc.**: A. Isasi-Isasmendi, Jo Eisinger, Luis Comeron, Jorge Illa e Giovanni Simonelli - **f.** (techniscope, technicolor): Juan Gelpi - **m.**: Georges Garvarentz - **scg.**: Tony Cortes - **mo.**: Emilio Rodriguez - **int.**: Gary Lockwood (Tony), Elke Sommer (Anna), Lee J. Coob, Jack Palance, Georges Geret, Maurizio Arena, Fabrizio Capucci, Jean Servais, Roger Hanin, Gustavo Re, Daniel Martin, Armando Mestral, Enrique Avila, Rossella Bergamonti, Gerard Tichy - **p.**: Isasi Producciones Cinematograficas/Eichberg Film/Franca Film/Capitole Films - **o.**: Spagna-Germania Occid.-Italia-Francia, 1967-68 - **d.**: Cineriz.

TEPEPA — **r.**: Giulio Petroni - **s.** e **sc.**: Franco Solinas, Ivan Della Mea - **f.** (techniscope, technicolor): Francisco Marin - **m.**: Ennio Morricone - **scg.**: Giudo Josia - **c.**: Gaia Rossetti Romanini - **mo.**: Eraldo Da Roma - **int.**: Tomas Milian (Tepepa), Orson Welles (capo polizia), John Steiner (Henry), José Torres (Pejojo), Luciano Casamonica (Paquito), Annamaria Lanciaprima, Paloma Cela, Paco Sanz, Giancarlo Badessi, Clara Colosimo, Rafael Hernandez, Lina Franchi, Mario Doddi, Armando Casamonica - **p.**: Alfredo Cuomo e Nicolò Pomilia per la Filmamerica/Pefsa - **o.**: Italia-Spagna, 1968 - **d.**: Pea (regionale).

VAN DE VELDE-VOLLKOMMENE EHE, Die (Il matrimonio perfetto) — **r.**: F.J. Gottlieb - **s.**: dal libro omon. del dott. Th. Van De Velde - **sc.**: Franz Seitz - **f.** (eastmancolor): Klaus König, Klaus Beckhoff, Joachim Gitt - **m.**: Peter Thomas - **scg.**: Walter Kutz e Wilhelm Vorweg - **mo.**: Jutta Hering - **int.**: Günther Stoll (dott. Bauchmann), Harald Dietl, Hans Krull, Eva Christian, Frans Nossack, Ingrid Back, Rainer Brandt, Ruth Eder, Biggi Freyer, Barbara Stanek - **p.**: Horst Wendlandt per la Rialto-Preben Philipsen - **o.**: Germania Occid., 1968 - **d.**: Medusa (regionale).

VERGOGNA, SCHIFOSI!... — **r.**: Mauro Severino - **s.** e **sc.**: M. Severino, Giuseppe D'Agata - **f.** (eastmancolor, colore Spes): Angelo Lotti - **m.**: Ennio Morricone - **scg.**: Giuseppe Bassan - **mo.**: Gianmaria Messeri - **int.**: Lino Capolicchio (Carletto), Marilia Branco (Lea), Roberto Bisacco (Andrea), Daniel Sola (Vanni), Ivano Davoli, Claudia Giannotti, Greta Vayan, Luciano Tacconi, Anna Zinnemann, Carlo Palmucci - **p.**: Giorgio Venturini per la Filmes Cinematografica - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Titanus.

V. giudizio di Giacomo Gambetti in questo numero, pag. 5 e segg.

WHERE EAGLES DARE (Dove osano le aquile) — **r.**: Brian G. Hutton - **r. II unità:** Yakima Canutt - **s.**: da un romanzo di Alistair MacLean - **sc.**: MacLean - **f.** (panavision 70, metrocolor): Arthur Ibbetson - **e.f.s.**: Tom Howard - **f. II unità:** H.A.R. Thomson - **m.**: Ron Goodwin - **scg.**: Peter Mullins - **e.s.**: Richard Parker - **mo.**: John Jympson - **int.**: Richard Burton (John Smith), Clint Eastwood (ten. Morris Schaffer), Mary Ure (Mary Ellison), Patrick Wymark (col. Turner), Michael Hordern (Vice Ammiraglio Rolland), Donald Houston (Christiansen), Peter Barkworth (Berkeley), Robert Beatty (Cartwright Jones), William Squire (Thomas), Derren Nesbitt (Maggiore von Hapen), Anton Driffing (col. Kramer), Brook Williams (serg. Harrod), Neil McCarthy (MacPherson), Vincent Ball (Carpenter), Ferdy Mayne (Maresciallo del Reich Rosemeyer), Ingrid Pitt (Heidi), Victor Beaumont (col. Weissner), Richard Reale (addetto al telefono), Ivor Dean (ufficiale tedesco), Lyn Kennington (donna tedesca), Nigel Lambert (il giovane soldato tedesco), Michael Rooney (operatore radiofonico), Ernst Walder (ufficiale addetto al controllo dell'aeroporto) **p.**: Elliott Kastner per la Winkast Films-Jerry Gershwin-Elliott Kastner Picture - **o.**: Gran Bretagna, 1968 - **d.**: M.G.M.

WITH SIX YOU GET EGGROLL (C'è un uomo nel letto di mamma) — **r.**: Howard Morris - **s.**: Gwen Bagni, Paul Dubov - **sc.**: G. Bagni, P. Dubov, Harvey Bullock, R.S. Allen - **f.** (panavision, de luxe color stampato in technicolor): Ellsworth Fredricks, Harry Stradling - **canzoni:** Robert

Mersey, Robert Hilliard - **scg.:** Cary Odell - **mo.:** Adrienne Fazan - **int.:** Doris Day (Abby McClure), Bian Keith (Jake Iverson), George Carlin (Herie Fleck), Pat Caroll (Maxine Scott), Barbara Hershey (Stacey Iverson), Alice Ghostley (la domestica), John Findlater (Flip McClure), Jimmy Bracken (Mitch McClure), Richard Steele (Jason McClure), Herbert Voland (Harry Scott), Elaine Devry (Cleo), Allan Melvin (sergente), Peter Leeds (ufficiale di polizia Joelson), Jamie Farr (Jo Jo), Williams Christopher (Zip), Victor Tayback (carrettiere), Pearl Shear (la signora ilare), Mickey Deems (Sam Bates), Milton Frome (Bud Young), John Copage e i Grss Roots - **p.:** Martin Melcher per la Arwin-Cinema Center Films - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** Titanus.

WOREUBER MAN NICHT SPRICHT (Hilde e Hans, il miracolo dell'amore) — **r.:** Wolgang Glück - **s.:** da un'idea di Dieter Fritko - **sc.:** Ilse Lotz-Dupont - **f.:** Walter Riml - **m.:** Rudolf Perak - **scg.:** Kurt Stallmach, Heinz Gieseke - **mo.:** Walter Fredersdorf - **int.:** Antje Geerk (Hilde), Albert Rueprecht (Hans), Hans Söhnker, Friedrich Domin, Karin Dor, Peter Vogel, Evelin Bey, Rolf Pinegger, Johanna König, Lea Krüger, Joe Rive, Wolfgang Büttner, Wolfgang Petersen, Ruth Kappelsberger, Harald Maresch, Wolfgang Schultes, Sascha Faber, F. Günten - **p.:** Neubach - **o.:** Germania Occid., 1958 - **d.:** regionale.

« PRIME » TEATRALI IN ITALIA DAL 1° FEBBRAIO AL 15 MARZO 1969

a cura di Carlo Brusati

A & C	Teatro La Fede, Roma
AMORE (L') E LA GUERRA	Teatro Delle Muse, Roma
ANNIVERSARIO (L')	Teatro Goldoni, Roma
ANNUNCIO (L') FATTO A MARIA	Teatro Gobetti, Torino
ARRIVI DA FOREST HILLS	cfr. *Plaza Suite*
ARRIVI DA HOLLYWOOD	cfr. *Plaza Suite*
ARRIVI DA MAMARONEK	cfr. *Plaza Suite*
ASPETTANDO JO	Teatro Quirino, Roma
ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE	Teatro Gobetti, Torino
BENITO CERENO	Teatro Toselli, Cuneo Teatro Carignano, Torino
BOUVARD E PECUCHET	Teatro Sistina, Roma
CANTO, MA NON MI PASSA	Teatro S. Erasmo, Milano
CENTO E CENTO CANTI D'AMORE DI GIOIA E DI DOLORE	Sala Carignano, Genova
CERENO BENITO	cfr. *Benito Cereno*
COCKTAIL PARTY	Teatro Valle, Roma
COME FINI' DON FERDINANDO RUOPPOLO	Teatro Delle Arti, Roma
COMPOSIZIONE E NON	Teatro La Fede, Roma Teatro Eliseo, Roma
DAME (LA) DE CHEZ MAXIM	Politeama Genovese, Genova
DIALOGHI (I) DEI MORTI VIVI	Arte Club, Roma
DIO (IL) KURT	Teatro Quirino, Roma
DONNA ROSITA NUBILE	Teatro di via Stamira, Roma
2 + 2 NON FA PIU' 4	Politeama Genovese, Genova
ELISABETTA D'UNGHERIA	Borgo S. Spirito, Roma
FINALE DI PARTITA	Teatro Studio, Roma
FIORE DI CACTUS	Teatro Duse, Genova
GABLER HEDDA	cfr. *Hedda Gabler*
GOFFREDO E L'ANGELO	Ridotto Eliseo, Roma
GRANDE (LA) META	Teatro La Fede, Roma
GROSSO (IL) ERNESTONE	Teatro Durini, Milano

HEDDA GABLER	Teatro Odeon, Milano
INDIAVOLATION	Teatro Alfieri, Torino
INSERZIONE (L')	Teatro S. Babila, Milano
IO NON VOGLIO MORIRE IDIOTA	La Piccola Commenda, Milano
IVANOV	Auditorium, Trieste
JAMES JOYCE	Club Abaco, Roma
LIOLA'	Teatro Alfieri, Torino
LO SAI CHE NON TI SENTO QUANDO SCORRE L'ACQUA	Teatro Alfieri, Torino
MATRIMONIO (IL)	Teatro Centrale, Roma
MISSIONE PSICOPOLITICA	Teatro B. 72, Roma
NON SCRIVE MOLTO NOSTRO FIGLIO	cfr. *Lo Sai Che Non Ti Sento Quando Scorre l'Acqua*
NON SPINGETE SCAPPIAMO ANCHE NOI	Teatro Carignano, Torino
OBBEDIENZA (L') NON E' PIU' UNA VIRTU'	Teatro Rondò di Bacco, Firenze
OFF LIMITS	Piccolo Teatro, Milano
OPERE DI BENE	Ridotto Eliseo, Roma
PASCOLO DELLA MORTE	Chiesa di S. Domenico, Torino
PASSI (I) DELLE COLOMBE	cfr. *Lo Sai Che Non Ti Sento Quando Scorre l'Acqua*
PERSIANI (I)	Teatro Uomo, Milano
PING-PONG	Teatro Arlecchino, Roma
PLAZA SUITE	Politeama Genovese, Genova
POPULORUM REGRESSION	Teatro B. 72, Roma
PREZZO (IL)	Teatro Alfieri, Torino Teatro Eliseo, Roma
PROFETI (I)	Teatro Duse, Genova
PROPOSTA (LA) DI MATRIMONIO	Teatro Goldoni, Roma
QUADRIGLIA	Teatro Duse, Genova
QUINTETTO VOCALE POUR 1 VISAGE ANAMORPHOSE	Teatro Gobetti, Torino
QUARTETTO; LONDRA W 11	Teatro Durini, Milano
RICATTO A TEATRO	Teatro Gobetti, Torino
RIUSCIRANNO I NOSTRI GOVERNANTI A RITROVARE BENESSERE E TRANQUILLITA' MISTERIOSAMENTE SCOMPARSI IN ITALIA?	Teatro Oratorio, Roma
RUOTA (A) LIBERA	Teatro Puff, Roma
SAI (LO) CHE NON TI SENTO QUANDO SCORRE L'ACQUA	cfr. *Lo Sai Che Non Ti Sento Quando Scorre l'Acqua*
SAROKA LA GREANTE	Teatro Gobetti, Torino
SCHOCKING	Teatro Duse, Genova

SIGNORE (IL) VA A CACCIA	Teatro Parioli, Roma
SISTEMA (IL) DEL DOTT. MARUVIN	Ridotto Eliseo, Roma
SONO BELLA... HO UN GRAN NASO	Teatro Delle Muse, Roma
	Teatro S. Erasmo, Milano
SOTTOSCALA (IL)	Teatro Nuovo, Milano
STURM UND DRANG	Teatro Saba, Roma
TESTIMONIANZE DI CONTESTAZIONE	cfr. *Pascolo della Morte*
TRAUMA DA RICONOSCIMENTO	cfr. *Lo Sai Che Non Ti Sento Quando Scorre l'Acqua*
TRAUMDEUTUNG	Teatro Gobetti, Torino
TUTTO PER AMORE	Teatro Comunale, Montepulciano
	Teatro Centrale, Roma
UBU RE	Teatrino di Piazza Marsala, Genova
UCCELLI (GLI)	Teatro La Ribalta, Bologna
VENTI ZECCHINI D'ORO	Politeama Margherita, Genova
	Teatro Manzoni, Milano
VITA COL PADRE	Teatro Nuovo, Milano
VITA (LA) IMMAGINARIA DELLO SPAZZINO AUGUSTO G.	Teatro Lirico, Milano
	Teatro Gobetti, Torino
WOYZECK	Unione Culturale, Torino
	Teatro Consorziale, Budrio

BOLOGNA

LA RIBALTA — **Gli Uccelli** di Aristofane (due tempi; **adatt.** Rino Dal Sasso) - **Regia:** Giancarlo Cobelli - **Aiuto regista:** Pietro Formentini - **Tecnici:** Bruno Barbani, Fausta Gaetani, Renato Ghigi, Renato Giovetti, Paolo Radaelli, Luisa Zignone - **Interpreti:** Edmonda Aldini, Vittorio Ciccocioppo, Maurizio Degli Esposti, Dino Desiata, Marco Gagliardo, Augusto Lombardi, Alessandro Modica, Renato Montanari, Giancarlo Palermo, Paolo Palomba, Biagio Pelligra, Antonio Piovan, Vittorio Stagni, Gianfranco Varetto (Uccelli), Graziano Giusti (Servo dell'Upupa), Alberto Rossatti (Upupa), Virginio Gazzolo (Candido), Cesare Gelli (Bonaventura), Graziano Giusti (Poeta), Massimo Castri (Spia), Carlo Montagna (Architetto), Francesco Benedetti (Iride), Stefania Corsini (Iride), Gaetano Campini (Iride), Massimo Castri (Promoteo), Gaetano Campini (Ercole), Graziano Giusti (Triballo), Carlo Montagna (Nettuno) - **Ente:** A.T.E.R., E.A. Teatro Stabile di Bologna, Teatro Regio di Parma - **Compagnia:** « Comunità Teatrale dell'Emilia Romagna » - **Prima:** 7 febbraio.

BUDRIO

TEATRO CONSORZIALE — **Woyzeck** di Georg Büchner (due tempi) - **Regia:** Giancarlo Cobelli - **Scene:** Mario Zonta - **Costumi:** Giancarlo Bignardi, Giovanni Ottini - **Aiuto regia:** Alessandro Giupponi - **Interpreti:** Giulio Anzillotti (Il Bambino), Francesca Benedetti (Maria), Carla Cassola (Katina), Massimo Castri (Il Tamburo Maggiore), Giselda Castrini (Margherita), Dino Desiata (Andres), Marco Gagliardo (Carlo), Virginio Gazzolo (Il Dottore), Cesare Gelli (Il Capitano), Graziano Giusti (La Vecchia), Renato Montanari (L'ebreo), Giancarlo Palermo (L'operaio), Antonio Piovaneli (Woyzeck), Alberto Rossatti (Il Ciarlatano) - **Ente:** Comunità Teatrale dell'Emilia Romagna, Ater, E. A. Teatro Stabile di Bologna, Teatro Regio di Parma - **Compagnia:** « Comunità Teatrale dell'Emilia - Romagna » - **Prima:** 8 marzo.

CATANIA

TEATRO STABILE — **I Vicerè** di Federico De Roberto (tre tempi; **rid.** Diego Fabbri) - **Regia:** Franco Enriquez - **Scene:** Francesco Contrafatto - **Costumi:** Titus Vossberg - **Musiche:** Giancarlo Chiaramello - **Diapositive:** Enzo Martinez - **Aiuto regia:** Mario Lodolini - **Interpreti:** Ennio Balbo (Giacomo XIV), Fernanda Lelio (Margherita), Aldo Leontini (Consalvo a sei anni), Carmelo Leontini (Consalvo a dodici anni), Leo Gullotta (Consalvo a ventidue anni), Loris Pulvirenti (Teresa a tre anni), Mariella Lo Giudice (Teresa a sedici anni), Germana Asmundo (Graziella), Corrado Annicelli (Lodovico), Marcella Granara (Chiara), Elio Zamuto (Raimondo), Marina Ninchi (Angiolina), Fioretta Mari (Lucrezia), Giuseppe Lo Presti (Federico Riolo), Ida Carrara (Matilde Palmi), Filippo Scelzo (Gaspare), Turi Ferro (Don Blasco), Umberto Spadaro (Eugenio), Ave Ninchi (Ferdinanda), Michele Abruzzo (Barone Palmi), Giacinto Ferro (Mario Fersa), Milla Sannoner (Isabella Fersa), Pino Calabrese (Giovannino Radali a ventidue anni), Davide Ancona (Lorenzo Giulente), Giuseppe Pattavina (Benedetto Giulente), Mario Carrara (Marco Roscitano), Giovanni Cirino (Il Presidente della Gran Corte), Giuseppe Valenti (Il notaio Rubino), Giovanni Pallavicino (Baldassarre), Maria Tolu (Vincenza), Tuccio Musumeci (Pasqualino), Franco Sineri (Natale), Giovanni Romeo (Agostino), Ignazio Pappalardo (Filippo), Giovanni Cirino (Giuseppe), Guido Leontini (Salvatore), Franca Manetti (La Madre Badessa), Eugenio Colombo (l'abate), Giovanni Romeo (Primo frate liberale), Franco Sineri (Secondo frate liberale), Ignazio Pappalardo (Terzo frate liberale), Guido Leontini (Quarto frate liberale) - **Ente:** Teatro Stabile di Catania - **Compagnia:** Teatro Stabile di Catania - **Prima:** 19 febbraio.

CUNEO

TEATRO TOSELLI — **Benito Cereno** di Robert Lowell (due tempi; **trad.** Rolando Anzillotti) - **Regia:** Giorgio Bandini - **Scene e costumi:** Robert Carrol - **Musiche e canzoni:** Don Powell - **Interpreti:** Paolo

Ferrari (Amasa Delano), Jon Lei (Francesco), Peter Nwajei (Atufal), Don Powell (Babu), Piero Sammataro (John Perkins), Rino Sudano (Benito Cereno), Tonino Bertorelli, Franco Boggio Decasero, Elio Marconato, Lorenzo Muti, Adalberto Rossetti, Aldo Turco (marinai americani), Mohamud Aden, Said Ali, Aldo Bellini, Jerry Cooper, Mara Di Fabio, Shirley Gardner, Abdul Kadir Mao, Eddy Rodriguez, Johannes Russom, Derrick Williams (gli africani), Dario Anghilante, Carlo Baroni, Franco Ferrarone, Gianfranco Salodini (i marinai spagnoli) - **Ente:** Teatro Stabile di Torino - **Compagnia:** « Teatro Stabile di Torino » - **Prima:** 15 febbraio.

FIRENZE

TEATRO RONDO' DI BACCO — **L'Obbedienza non è più una virtù** di Mina Mezzadri (due tempi) - **Regia:** Mina Mezzadri - **Direttore di scena:** Pieremilio Gabusi - **Elettricista:** Carrà - **Organizzazione:** Arnaldo Milenese - **Interpreti:** Aldo Engheben (Il Testimone), Renato Borsoni (Il Narratore Grafico) - **Compagnia:** « Compagnia della Loggetta » - **Prima:** 18 febbraio.

GENOVA

TEATRO DUSE — **Quadriglia** e **I Profeti** di Slawomir Mrozek (due atti unici; **trad.** Vera Petrelli) - **Regia:** Marcello Aste - **Scene e costumi:** Gianfranco Padovani - **Musiche:** Fernando C. Mainardi - **Aiuto regia:** Gianni Fenzi - **Interpreti:** per « Quadriglia » Grazia Maria Spina (Lei), Omero Antonutti (il babbo), Eros Pagni (il fantasma), Giancarlo Zanetti (il piccolo). Per « I Profeti » Camillo Milli (reggente), Giancarlo Zanetti, Gianni Fenzi (i profeti), Eros Pagni (l'usciere), Toni Barpi (Melchiorre), Luigi Carubbi (Baldassarre), Omero Antonutti (Gaspare), Angela Bo (la cantante) - **Ente:** Teatro Stabile di Genova - **Compagnia:** Teatro Stabile di Genova - **Prima:** 4 febbraio.

TEATRO MARGHERITA — **Venti zecchini d'oro** di Pasquale Festa Campanile e Luigi Magni (due tempi) - **Regia:** Franco Zeffirelli - **Scene:** Franco Zeffirelli - **Costumi:** Danilo Donati - **Musiche:** Fiorenzo Carpi - **Azioni mimiche e coreografiche:** Alberto Testa - **Aiuto regia:** Pasqualino Pennarola - **Interpreti:** Renato Rascel (Mariotto), Paola Borboni (Nicolosa), Osvaldo Ruggieri (Paolo), Vittorio Congia (Crivello), Maria Grazia Buccella (Margarita), Rosita Pisano (Cleofa), Angela Luce (Pasquella), Francesco Mulè (il Papa), Dino Curcio (Lattanzio), Emilio Marchesini (Fazio), Franco Castellani (Prodigio), Giovanni Conforti (il Bargello), Giovanni Conforti (Mastro Simone), Giancarlo Bonuglia (L'Inquisitore), Winni Riva (una megera), Luigi Uzzo (l'oste), Elvira Cortese, Patrizia De Clara, Daniela Gara, Wally Lucchiari Ferri, Franca Maresa, Marcella Mariotti, Emi Rossi Scotti (le cortigiane), Piero Baldini, Brizio Montinaro, Sergio Nicolai (gli studenti), Mario Centomani, Gianfranco Chierici, Leonardo Cipriani, Dante Malchiodi, Geri Palamara, Sal-

vatore Sangiorgi (i musici) - **Ente:** Sist - **Compagnia:** « Renato Rascel » - **Prima:** 5 febbraio.

TEATRINO DI PIAZZA MARSALA — **Ubu re** di Alfred Jarry (due tempi; **rid.** Tonino Conte) - **Regia:** Tonino Conte - **Elementi scenici:** Emanuele Luzzati - **Musiche:** Oscar Prudente - **Interpreti:** Edo Gari (Padre Ubu), Mary Vivaldi (madre Ubu), Paolo Granata (Bugrelau), Anna Nicora (regina Rosmunda), Egidio Gola (re Venceslao), Sebastiano Tringali (Mammalucco Giron), Katia Ristori (Nicola Renski), Egidio Gola (Lascj) - **Ente:** Centro Universitario Teatrale di Genova **Compagnia:** Centro Universitario Teatrale di Genova - **Prima:** 11 febbraio.

SALA CARIGNANO — **Cento e cento canti d'amore, di gioia e di dolore** (due tempi) - **Regia:** Mario Forella - **Musiche:** Franco Martini, Renata Ferrero - **Aiuto regia:** Virgilio Beltrami, Egidio Moruzzo - **Interpreti:** Fabrizia Castagnoli, Marisa Fugali, Geni Ascoli, Nino Faillaci, Gino Ratto, Virgilio Beltrami, Egidio Moruzzo, Renata Ferrero, Gino Porta - **Ente:** E.n.a.l., Circolo Folkloristico Genovese « Mario Cappello » - **Compagnia:** « Il Leggio » - **Prima:** 27 febbraio.

POLITEAMA GENOVESE — **2 + 2 non fa più 4** di Lina Wertmüller (due tempi) - **Regia:** Franco Zeffirelli - **Scene e costumi:** Enrico Job - **Canzoni:** Lucio Dalla - **Musiche:** Luis Bakalov - **Fotografia:** Fabrizio Zampa, Bruno Rossi Mori, Leoncarlo Settimelli - **Riprese filmate:** Luciano Tovoli - **Aiuto regia:** Ezio Busso - **Interpreti:** Giulio Brogi (Gianni), Adolfo Geri (il padre), Annamaria Guarnieri (Lisa), Giancarlo Giannini (Bibò), Andreina Pagnani (la madre), Ezio Busso (il dottore) - **Ente:** Sist - **Compagnia:** « Compagnia italiana di prosa » - **Prima:** 4 marzo.

V. recensione di Mario Verdone, in questo numero, pag. 107.

TEATRO DUSE — **Fiore di cactus** di Pierre Barillet e J. Pierre Gredy (due tempi; **trad.:** Gerardo Guerrieri) - **Regia:** Carlo Di Stefano - **Scene:** Giulio Coltellacci - **Musiche:** Mario Nascimbene - **Interpreti:** Alberto Lupo (Giuliano Foch), Valeria Valeri (Stefania Vigneau), Antonio Fattorini (Igor Polansky), Vanna Busoni (Antonia Marechal); Adriana Facchetti (signora Durand), Adolfo Fenoglio (Bébèrt Champignon), Gino Rocchetti (il colonnello Cochet), Anna M. Rosati (la bionda del Botticelli) - **Ente:** S.A.T. - **Compagnia:** « Lupo-Valeri » - **Prima:** 5 marzo.

POLITEAMA GENOVESE — **Plaza Suite** di Neil Simon (tre tempi; **trad.** Emilio Bruzzo) - **Regia:** Emilio Bruzzo - **Scene:** Oliver Smith - **Aiuto regia:** Lia Di Pietro - **Interpreti:** per « Arrivi da Mamaroneck » Dino Trappetti (il ragazzo dell'albergo), Elsa Albani (Karen Nash), Romolo Valli (Sam Nash), Gianfranco Barra (cameriere), Simona Caucia (Jean Mc Cormack); per « Arrivi da Hollywood » Gianfranco Barra (cameriere), Romolo Valli (Jesse Kiplinger), Elsa Albani (Muriel Tate); per « Arrivi da Forest Hills » Elsa Albani (Norma Hubley), Romolo Valli (Roy Hubley), Dino Trappetti (Borden Eisler), Simona Caucia (Mimesey Hubley) - **Compagnia:** « De Lullo-Falk-Valli-Albani » - **Prima:** 11 marzo.

TEATRO DUSE — **Shocking** di Brunello Rondi (tre tempi) - **Regia:** Brunello Rondi - **Scene:** Silvano Falleni - **Interpreti:** Olga Villi (Lidia), Eleonora Rossi Drago (Amanda), Carlo Hintermann (Aroldo), Valentino Macchi (cameriere) - **Ente:** Cis - **Prima:** 13 marzo.

MILANO

TEATRO NUOVO — **Vita col padre** di Howard Lindsay e Russel Crouse tre tempi; **adatt.** Suso Cecchi D'Amico) - **Regia:** Sandro Bolchi - **Scene e costumi:** Maurizio Monteverde - **Interpreti:** Paolo Stoppa (il padre), Rina Morelli (la madre), Roberto Chevalier (Carletto), Massimo Giuliani (Gianni), Valerio Varriale (Withey), Maurizio Ancidoni (Harlan), Nora Ricci (Cora), Micaela Esdra (Mary Skinner), Guido Lazzarini (rev. dott. Lloyd), Stefano Varriale (dr. Humphreys), Bellino Mondini (dr. Somers), Anty Ramazzini (Margherita, cuoca), Anna Malvica (Delia, cameriera), Lauretta Terchio (Nora, cameriera), Adriana Rinaldi (Marga, cameriera) - **Ente:** O.I.S.r.l. - **Compagnia:** « Morelli-Stoppa » - **Prima:** 4 febbraio.

PICCOLO TEATRO — **Off Limits** di Arthur Adamov (due tempi; **trad.** Furio Colombo) - **Regia:** Klaus Michael Grüber - **Scene e costumi:** Eduardo Arroyo - **Drammaturgia:** Salvatore Veca - **Musiche:** Giorgio Gaslini - **Collaboratore musicale:** Roberto Negri - **Aiuto regia:** Alberto Sironi, Umberto Troni - **Interpreti:** Antonio Attisani (Jim O' Sullivan), Gabriella Grimaldi (Sally), Maurizio Degli Esposti (Bob), Giovanna Savoldi (Ethel), Mario Valdemarin (George Watkins), Anna Nogara (Dorothy Watkins), Ruggero De Daninos (James Andrews), Vincenzo De Toma (Humphrey O' Douglas), Gabriella Poliziano (Lisbeth O' Douglas), Clara Zovianoff (Luce Herz), Mimmo Craig (Doris Roan), Nais Lago (Margaret Roan), Ottavio Fanfani (Reynold Day), Umberto Verdoni (Lazlo Dery), Teresa Ricci (Molly), Renato Scarpa (Peter Lerkins), Emilio Delle Piane (Leonide Bernhardt) - **Ente:** Piccolo Teatro di Milano - **Prima:** 10 febbraio.

TEATRO LIRICO — **La vita immaginaria dello spazzino Augusto G.** di Armand Gatti (due tempi; **trad.** Roberto Sanesi) - **Regia:** Virginio Puecher - **Scene:** Virginio Puecher - **Costumi:** Ebe Colciaghi - **Musiche:** Fiorenzo Carpi - **Collaboratore musicale:** Roberto Negri - **Coreografie:** Rosita Lupi - **Aiuto regia:** Roberto Pallavicini - **Interpreti:** Renzo Giovampietro (Augusto G. a 46 anni), Emmanuel Agostinelli (Augusto G. a 9 anni), Sergio Reggi (Augusto G. a 21 anni), Egisto Marcucci (Augusto G. a 30 anni), Tino Schirinzi (Augusto G. senza età), Mario Mariani (Christian G. figlio di Augusto G.), Lorenzo Logli (Il barone nero), Donatella Ceccarello (Laurence, moglie di Augusto G.), Paola Mannoni (Pauline), Maria Pia Arcangeli (Angelina), Armando Anzelmo (il nonno), Lea Barsanti (Fatima), Lia Giovannella (la cammella), Dori Dorika (Madame Poulette), Evaldo Rogato (Victor Estribot), Alessandro Ninchi (Roger), Franco Moraldi (Sasseroni, padre di Laurence), Guido Gheduzzi (Julian, padre di Pauline), Renata Rainieri (Pantera), Stefano Prati (Bue), Mario Guasti (Cavallo), Ines Angelino (Elefan-

tessa), Claudio Caramaschi (Jakie), Stefano Satta Flores (il barone bianco), Bruno Slaviero (Gamache), Giancarlo Cajo (Mesaise), Giorgio Del Bene (Bobelin), Costantino Carrozza (Pendaille), Mario Ventura (Virollet), Antonio Bolognesi (Jobe), Luciano Turi (Ostil), Claudio Caramaschi (Gorfolet), Roberto Pistone (Dardille), Renato Gari (Perd-nous), Enrico Carabelli (Il brigadiere), Mario Carra (Un agente), Dina Zannoni (La suora) - **Ente:** Piccolo Teatro di Milano - **Compagnia:** Piccolo Teatro di Milano - **Prima:** 12 febbraio.

LA PICCOLA COMMENDA — **Io non voglio morire idiota** di Georges Wolinski e Claude Confortès (due tempi; **adatt.** Claude Confortès; **trad.** Dolores Pizzoli) - **Regia:** Dolores Pizzoli - **Scene e costumi:** Giorgio De Dauli - **Musiche:** Evariste - **Interpreti:** Alberto Colombi (Il Chitarrista), Luciano Fino (L'ordine), Giuny Marchesi (Studentessa), Mario Silvestri (Operaio) ,Marcello Tiller (L'esteta), Sandro Tuminelli (L'oratore) - **Ente:** « La Piccola Commenda » - **Compagnia:** « La Piccola Commenda » - **Prima:** 19 febbraio.

TEATRO S. BABILA — **L'inserzione** di Natalia Ginzburg (due tempi) - **Regia:** Luchino Visconti - **Scene e costumi:** Ferdinando Scarfiotti - **Aiuto regia:** Gianni Silvestri - **Interpreti:** Adriana Asti (Teresa), Mariangela Melato (Elena), Luciano Bartoli (Ragazzo), Franco Interlenghi (Lorenzo), Antonella Bracco Scattorin (Giovanna) - **Ente:** S. Babila - **Compagnia:** « Teatro S. Babila » - **Prima:** 21 febbraio.

TEATRO NUOVO — **Il Sottoscala** di Charles Dyer (due tempi; **trad.** Masolino D'Amico) - **Regia:** Sandro Bolchi - **Scene:** Maurizio Monteverde - **Interpreti:** Renzo Ricci (Charlie), Paolo Stoppa (Harry) - **Compagnia:** « Morelli-Stoppa » - **Prima:** 25 febbraio.

TEATRO MANZONI — **Venti zecchini d'oro** di Pasquale Festa Campanile e Luigi Magni (due tempi) - **Regia:** Franco Zeffirelli - **Costumi:** Danilo Donati - **Scene:** Franco Zeffirelli - **Musiche:** Fiorenzo Carpi - **Azioni mimiche e coreografiche:** Alberto Testa - **Aiuto regia:** Pasqualino Pennarola - **Interpreti:** Renato Rascel (Mariotto), Paola Borboni (Nicolosa), Osvaldo Ruggieri (Paolo), Vittorio Congia (Crivello), Maria Grazia Buccella (Margarita), Rosita Pisano (Cleofa), Angela Luce (Pasquella), Francesco Mulè (Il Papa), Dino Curcio (Lattanzio), Emilio Marchesini (Fazio), Franco Castellani (Prodigio), Giovanni Conforti (Il Bargello), Giovanni Conforti (Mastro Simone), Giancarlo Bonuglia (L'Inquisitore), Winni Riva (una megera), Luigi Uzzo (L'Oste), Elvira Cortese, Patrizia De Clara, Daniela Gara, Walli Lucchiari Ferri, Franca Maresa, Marcella Mariotti, Emi Rossi Scotti (le cortigiane), Piero Baldini, Brizio Montinaro, Sergio Nicolai (gli studenti), Mario Centomani, Gianfranco Chierici, Leonardo Cipriani, Dante Malchiodi, Geri Palamara, Salvatore Sangiorgi (i musici) - **Ente:** Sist - **Compagnia:** « Renato Rascel » - **Prima:** 27 febbraio.

TEATRO DURINI — **Quartetto; Londra W 11** di Gennaro Pistilli (tre tempi) - **Regia:** Gennaro Pistilli - **Scene e costumi:** Franco Nonnis - **Aiuto regia:** Attilio Cucari - **Interpreti:** Carlo Bagno (Jeff), Giuliana Calandra (Joan), Maria Teresa Sonni (Pat), Lino Troisi (Alan)

Ente: Teatro Durini - **Compagnia:** « Teatro Stabile di Torino » - **Prima:** 1 marzo.

TEATRO ODEON — **Hedda Gabler** di Henrik Ibsen (tre tempi; **trad.** Anita Rho) - **Regia:** Giorgio De Lullo - **Scene e costumi:** Pier Luigi Pizzi - **Musiche:** Gustavo Palumbo - **Aiuto regia:** Roberta Reynaud - **Interpreti:** Carlo Giuffrè (Iorgen Tesman), Rossella Falk (Hedda Tesman), Karola Zopegni (Iulian Tesman), Giulia Lazzarini (Signora Elvsted), Enzo Tarascio (L'assessore Brack), Gianfranco Ombuen (Ejlert Löborg), Gabriella Gabrielli (Berte) - **Ente:** O.I.S.r.l. **Compagnia:** « De Lullo-Falk-Valli-Albani », « Teatro Stabile di Torino » **Prima:** 4 marzo.

TEATRO UOMO — **I Persiani** di Eschilo (due tempi; **trad.** Mario Carena), **Regia:** Virgilio Bardella - **Realizzazione:** Sergio Conti, Vittorio Crivelli, Fiorenzo Grassi, Daniele Maino, Massimo Mirani, Michele Petrone, Antonello Catacchio, Walter Colombo, Rinaldo Porta, Giuliana Rapino, Catello Verde, Virgilio Bardella, Ermes Lasagni, Paolo Belli, Gabriella Agrati, Anna Bardella - **Compagnia:** « Teatro Uomo » **Prima:** 7 marzo.

TEATRO DURINI — **Il Grosso Ernestone** di Giovanni Guaita (due tempi; « Premio Vallecorsi » 1967) - **Regia:** Massimo Scaglione - **Scene:** Emilio Barone - **Costumi:** Loredana Furno - **Interpreti:** Franco Alpestre (Ernestone), Giovanni Moretti (Ernestino), Franco Vaccaro (Capomanipolo), Tiziana Tosca (La Capitani), Mario Brusa (Tenente, Maggiore, Colonnello), Anna Bonasso (Paola), Franco Vaccaro Partigiano), Elena Magoia (Costanza), Vittoria Lottero (Marta), Alberto Ricca (Giudice Pivetta) - **Ente:** « Teatro delle Dieci », « Teatro Stabile di Torino » - **Compagnia:** « Teatro delle Dieci » - **Prima:** 10 marzo.

TEATRO S. ERASMO — **Canto, ma non mi passa** di Franco Nebbia e Duilio Del Prete (due tempi) - **Regia:** Franco Nebbia e Duilio Del Prete - **Musiche:** Fred Mancini, Nico D'Angelo, Nico Mancini - **Interpreti:** Franco Nebbia, Edmonda Aldini, Duilio Del Prete - **Ente:** s.p.a. S. Genesio - **Compagnia:** « Nebbia-Aldini-Del Prete » - **Prima:** 11 marzo.

MONTEPULCIANO

TEATRO COMUNALE — **Tutto per amore** di Mino Bellei (due tempi) - **Regia:** Mino Bellei - **Interpreti:** Mino Bellei, Laura Rizzoli - **Compagnia:** « Bax-Bellei-Bussolino-Gheraldi-Rizzoli » - **Prima:** 5 febbraio.

ROMA

TEATRO QUIRINO — **Aspettando Jo** di Alec Cappel (tre tempi; **adatt.** Claude Magnier; **rid.** Roberto Mazzucco) - **Regia:** Silverio Blasi - **Scena:** Mischa Scandella - **Costumi:** Franco Carretti - **Musiche:** Giorgio Guidi - **Interpreti:** Johnny Dorelli (Anthony Brisebard), Ca-

therine Spaak (Sylvie), Anna Recchimuzzi (Mary), Donato Castellaneta (Hildebrand), Irene Aloisi (Cramusel), Loris Gafforio (Drummond), Pierluigi Zollo (Adriano), Franco Marsari (il signor Grunder), Franco Bisazza (il Duca), Giovanni Brusatori (primo becchino), Raimondo Penne (Luigi il Grande), Giovanni Brusatori (Riri), Raimondo Penne (Plumer), Franco Bisazza (quarto becchino) - **Ente:** Sist - **Compagnia:** « Dorelli-Spaak » - **Prima:** 4 febbraio.

TEATRO ORATORIO — **Riusciranno i nostri governanti a ritrovare benessere e tranquillità misteriosamente scomparsi in Italia?** di Dino Verde e Bruno Broccoli (due tempi) - **Regia:** Nando Pucci Neri - **Interpreti:** Giorgio Cerioni, Anni Cerreto, Franco Cremonini, Cecilia Polizzi, Elva Randi - **Compagnia:** « Nando Pucci » - **Prima:** 5 febbraio.

TEATRO STUDIO — **Finale di partita** di Samuel Beckett (due tempi) - **Regia:** Giancarlo Cortesi - **Scene:** Giancarlo Cortesi - **Interpreti:** Giancarlo Cortesi (padrone Hamm), Maurizio Romoli (servitore Clov), Giovanna Angela Bufalini (vecchia), Paolo Ceracchini (vecchio) - **Compagnia:** « Claudio Triscoli » - **Prima:** 11 febbraio.

TEATRO ELISEO — **La Dame de Chez Maxim** di Georges Feydeau (tre tempi; **trad.** Ghigo De Chiara) - **Regia:** Franco Enriquez - **Scene:** Flavio Costantini - **Costumi:** Emanuele Luzzati - **Musiche:** Giancarlo Chiaramello - **Coreografie:** Claudia Lawrence - **Aiuto regia:** Alberto Gagnarli - **Interpreti:** Renzo Montagnani (Petypon), Tino Carraro (Generale Petypon du Grélé), Piero Nuti (Mongicourt), Beppe Pambieri (Il Duca), Ireneo Petruzzi (Marollier), Luciano Virgilio (Corignon), Alfredo Piano (Stefano), Carlo Valli (lo spazzino), Luigi Palchetti (l'abate), Carlo Valli (Chamerot), Antonio Leto (Guérrisac), Adolfo Belletti (Varlin), Gigi Bonfanti (Emilio), Valeria Moriconi (Crevette), Adriana Innocenti (Madame Petypon), Silvana De Santis (Clementine), Giovanna Pellizzi (La Duchessa di Valmonté), Claudia Lawrence (Madame Claux), Giuditta Saltarini (Madame Virette), Maria Adelaide Zaccaria (Madame Ponant), A. Piano (Madame Hautignol), A. Belletti (La Baronessa) - **Compagnia:** « La Compagnia dei Quattro » - **Prima:** 11 febbraio.

TEATRO CENTRALE — **Il Matrimonio** di Witold Gombrovicz (tre tempi; **trad.** Remo Guidieri) - **Regia:** Mario Missiroli - **Scene e costumi:** Giancarlo Bignardi - **Musiche:** Benedetto Ghiglia - **Aiuto regia:** Elena Vicini - **Interpreti:** Armando Spadaro (Ignazio padre e re), Carlotta Barilli (Caterina madre e regina), Paolo Bonacelli (Enrico figlio e principe), Giampiero Fortebraccio (Giannetto amico e cortigiano), Anna Bruno (Margherita serva e principessa), Francesco Di Federico (L'Ubriaco), Remo Foglino (Il Cancelliere), Silvio Fiore (Il Capo della Polizia), Giampaolo Bocelli (Il vescovo Pandolfo), Luciano Pavan (Il dignitario traditore) - **Compagnia:** « Porcospino II » - **Prima:** 12 febbraio.

TEATRO DELLE MUSE — **Sono bella... ho un gran naso** di Cristiano Censi (due tempi) - **Regia:** Cristiano Censi - **Scena:** Luca Bramanti **Costumi:** Elena Mannini - **Fotografie:** Bino Gentili - **Interpreti:**

Cristiano e Isabella - **Compagnia:** « Cristiano-Isabella » - **Prima:** 12 febbraio.

CLUB ABACO — **James Joyce** di Mario Ricci, Umberto Bignardi, Pietro Galletti (due tempi) - **Regia:** Mario Ricci - **Interpreti:** Tonino Campanelli, Angelo Diana, Debora Hays, Carlo Montesi, Luigi Perrone, Mario Romano - **Compagnia:** « Gruppo Orsoline 15 » - **Prima:** 15 febbraio.

TEATRO VALLE — **Cocktail Party** di Thomas Sterne Eliot (due tempi; **trad.** Salvatore Rosati) - **Regia:** Mario Ferrero - **Scene e costumi:** Lucio Lucentini - **Musiche:** Roman Vlad - **Aiuto regia:** Vittorio Gerabino - **Interpreti:** Nando Gazzolo (Edoardo), Maria Fabbri (Giulia), Ileana Ghione (Celia), Carlo Reali (Sandro), Massimo Foschi (Pietro), Gianni Santuccio (Reilly), Lilla Brignone (Lavinia), Pina Sinagra (Infermiera segretaria), Marcello Mandò (Il maggiordomo) - **Ente:** Teatro Stabile della Città di Roma - **Compagnia:** « Teatro Stabile della Città di Roma » - **Prima:** 17 febbraio.

V. recensione di P.P. nel n. 1/2, gennaio-febbraio 1969, pag. 130.

TEATRO QUIRINO — **Il Dio Kurt** di Alberto Moravia (due tempi) - **Regia:** Antonio Calenda - **Scene e costumi:** Franco Nonnis - **Aiuto regia:** Stefano Tolnay - **Interpreti:** Luigi Proietti (Kurt, Maggiore SS), Gigi Diberti (Saul, attore ebreo), Ugo Maria Morosi (Wepke), Franco Santelli (Horst), Alida Valli (Myriam), Virgilio Zernitz, Gabriele Carrara, Giancarlo Ciccone, Raffaele Uzzi (Ufficiali SS), Daniela Gatti, Leo Pantaleo, Enzo Varano, Rambaldo Rossi, Filideo Chiaravalle, Rosa Valente, Stefano Tolnay (deportati ebrei), Francesco Margutti (Guardia del campo) - **Ente:** « Teatro Stabile dell'Aquila » - **Compagnia:** « Teatro Stabile dell'Aquila », « Teatro Centouno » - **Prima:** 25 febbraio.

TEATRO SISTINA — **Bouvard e Pecuchet** di Tullio Kezich e Luigi Squarzina (due tempi; **rid.** dal romanzo omonimo di Flaubert) - **Regia:** Luigi Squarzina - **Scene e costumi:** Pier Luigi Pizzi - **Musiche:** Angelo Musco (da Gounod) - **Aiuto regia:** Vittorio Melloni - **Interpreti:** Tino Buazzelli (Bouvard), Glauco Mauri (Pécuchet), Arrigo Torfi (Descambos), Vittorio Penco (Il Capo-ufficio del Ministero), Enrico Ardizzone (Padron Gouy), Rita Di Lernia (La vedova Bordin), Roberto Paoletti (Il Parroco Jeufroy), Antonello Pischedda (Hurel), Maggiorino Porta (Il dott. Vaurcobeil), Luisa Bertorelli (La signora Vaurcobeil), Daniele Chiapparino (Il Notaio Marescot), Myria Selva (La Germana), Carla Bolelli (La Melia), Raffaele Giangrande (Il Conte De Faverges), Sandro Dalbuono (Il Capitano Heurtaux), Pupo De Luca (Il Sindaco Foureau), Renato Campese (Gorju), Bruno Alessandro (Placquevent, guardia campestre), Alberto Carpanini (Romiche, il gobbo), Olga Boero (La Castejon), Vittorio Penco (L'Albergatore Beljambe), Gianni De Lellis (Il Maestro Petit), Gianna Dauro (La Contessa De Faverges), Dina Braschi (La signora De Noares), Adelmo Taddei (Vittorio), Stefania Riccetti (Vittorina), Mario Marchi (Un gendarme) - **Ente:** Teatro Stabile di Genova - **Compagnia:** « Teatro Stabile di Genova », « Compagnia di Tino Buazzelli » - **Prima:** 25 febbraio.

TEATRO DELLE ARTI — **Come finì don Ferdinando Ruoppolo** di Peppino De Filippo (due tempi) - **Regia:** Peppino De Filippo - **Scene e costumi:** Carlo De Noia - **Interpreti:** Peppino De Filippo (Don Ferdinando Ruoppolo), Hilde Maria Renzi (Rosa, sua moglie), Sandra Palladino (Maria), Serena Bennato (Graziella), Luigi De Filippo (Oberdan Silla), Pasquale Fiorante (Zi' Vincenzino), Mirella Baiocco (Elide), Elio Bertolotti (Augusto), Mario Castellani (Federico), Nuccia Fumo (Clementina), Attilio Duse (Avvocato Cacione), Roberto Marelli (Dott. Morsetti) - **Ente** S.A.I.C. - s.r.l. - **Compagnia:** « Compagnia del Teatro Italiano » (con Peppino De Filippo) - **Prima:** 28 febbraio.

TEATRO CENTRALE — **Tutto per amore** di Mino Bellei (due tempi) - **Regia:** Mino Bellei - **Interpreti:** Mino Bellei, Laura Rizzoli - **Compagnia:** Bax-Bellei-Bussolino-Gheraldi-Rizzoli - **Prima:** 7 marzo.

TEATRO S. SABA — **Sturm Und Drang** di Klinger (due tempi) - **Regia:** Franco Marenga - **Interpreti:** Matteucci, Usai, Ventura, Sinibaldi, Lombardi, Alvati - **Ente:** Teatro Universitario - **Compagnia:** « Teatro Universitario » (diretto da Franco Marenga) - **Prima:** 9 marzo.

TEATRO DELLE MUSE — **L'amore e la guerra** di Filippo Crivelli e Achille Millo (due tempi) - **Regia:** Filippo Crivelli - **Esecuzione musicale:** Edoardo Radicchi - **Luci:** Giovanni Viola - **Interpreti:** Achille Millo, Milly - **Compagnia:** « Millo-Milly » - **Prima:** 11 marzo.

TEATRO ELISEO — **Il Prezzo** di Arthur Miller (due tempi; **trad.** Paola Ojetti, Raf Vallone) - **Regia:** Raf Vallone - **Scene e costumi:** Misha Scandella - **Interpreti:** Raf Vallone (Victor), Marisa Belli (Esther), Mario Scaccia (Gregory Salomon), Ferruccio De Ceresa (Walter) - **Ente:** Cis - **Compagnia:** « Raf Vallone » - **Prima:** 13 marzo.

TEATRO PARIOLI — **Il signore va a caccia** di Georges Feydeau (tre tempi; **trad.** Umberto Ciappetti) - **Regia:** Mario Landi - **Scene e costumi:** Mario Ambrosino - **Musiche:** R.C.A. - **Realizzazione scenica:** Walter Pace - **Interpreti:** Gino Cervi (Duchotel), Marina Malfatti (Leontine), Paolo Carlini (Moricet), Marisa Merlini (Madame Latour), Corrado Olmi (Cassagne), Giulio Platone (Bridois), Antonio Venturi (Gontran), Marina Brengola (Babet) - **Ente:** Cosmos-Film s.r.l. - **Compagnia:** « Cervi-Haggiag-Landi » - **Prima:** 14 marzo.

TEATRO ARLECCHINO — **Ping-Pong** di Arthur Adamov (due tempi; **trad.** Paolo Pozzesi) - **Regia:** Massimo Manuelli - **Scene e costumi:** Franco Nonnis - **Aiuto regia:** Giancarlo Sammartano - **Interpreti:** Alfio Petrini (Arthur), Bruno Cattaneo (Victor), Mirella Gregori (M.me Duranty), Alfredo Senarica (Sutter), Luciana Negrini (Annette), Maurizio Gueli (Roger), Arnaldo Ninchi (Il vecchio) - **Ente:** Teatro Stabile Città di Roma - **Compagnia:** « Teatro Stabile Città di Roma » - **Prima:** 15 marzo.

TORINO

TEATRO ALFIERI — **Il prezzo** di Arthur Miller (due tempi; **trad.** Paola Ojetti, Raf Vallone) - **Regia:** Raf Vallone - **Scene e costumi:** Misha Scandella - **Interpreti:** Raf Vallone (Victor), Marisa Belli (Esther), Mario Scaccia (Gregory Salomon), Ferruccio De Ceresa (Walter) - **Ente:** Cis - **Compagnia:** « Raf Vallone » - **Prima:** 4 febbraio.

TEATRO GOBETTI — **L'annuncio fatto a Maria** di Paul Claudel e **Assassinio nella cattedrale** di Thomas Stearns Eliot (due tempi; **rid.** Lorenzo Ferrero Roccaferrera) - **Regia:** Lorenzo Ferrero Roccaferrera - **Musiche:** da Stravinskj - **Interpreti:** Giovanna Valsania, Rosalba Bongiovanni, Rita Gusson, Franco Bergezio, Flavio Bucci, Franco Barbero - **Ente:** Istituto di Cultura Artistica - **Compagnia:** « Centro sperimentale di arte drammatica dell'Istituto di cultura artistica » - **Prima:** 10 febbraio.

TEATRO GOBETTI — **Ricatto a teatro** di Dacia Maraini (due tempi) - **Regia:** Peter Hartman - **Interpreti:** Angelica Ippolito (Giulia), Carlo Cecchi (Jim), Aldo Puglisi (Carmelo), Paolo Graziosi (Vero) - **Compagnia:** « Gran Teatro » - **Prima:** 12 febbraio.

TEATRO CARIGNANO — **Non spingete scappiamo anche noi** di Gigi Lunari (due tempi) - **Collaboratori:** Roberto Brivio, Nanni Svampa - **Musiche:** Lino Patruno - **Movimenti mimici:** Gianni Magni - **Scene e costumi:** Paolo Bregni - **Voce recitante:** Dante Martini - **Contrabbasso:** Antonio De Serio - **Direttore di scena:** Dante Senarica - **Interpreti:** Roberto Brivio, Gianni Magni, Lino Patruno, Nanni Svampa **Compagnia:** « I Gufi » - **Prima:** 17 febbraio.

TEATRO ALFIERI — **Liolà** di Luigi Pirandello (due tempi) - **Regia:** Giorgio Prosperi - **Scene e costumi:** Silvano Falleni - **Musiche:** Domenico Modugno - **Direzione musicale:** Mario Castellacci - **Movimenti coreografici:** Gino Landi - **Aiuto regia:** Alberto Gagnarli - **Interpreti:** Domenico Modugno (Liolà), Regina Bianchi (Zia Croce), Giuseppe Perelli (Zio Simone), Elena Cotta (Mita), Marisa Quattrini (Carmina), Alda Serra Zanetti (Tuzza), Vittoria Di Silverio (zia Ninfa), Nunzia Fumo (Gna Gesa), Lelia Mangano (Nedda), Laura Ambesi (Ciuzza), Serena Spaziani (Luzza), Antonio Salvati, Danilo Centra, Fortunato Cugliari (i tre cardellini), Silvano Spadaccino, Anna Casalino, Isa Danieli, Delio Chittò, Amedeo Merli (i cantastorie) - **Compagnia:** « Domenico Modugno » - **Prima:** 17 febbraio.

CHIESA DI S. DOMENICO — **Pascolo della morte: testimonianze di contestazione** di Franco De Carli (due tempi) - **Regia:** Willy Tigger - **Scene e costumi:** Christian Parisot - **Trascrizione musicale:** Piero Damilano - **Complesso vocale:** « Musica Laus » - **Coordinazione:** Anna Maria Alegiani - **Interpreti:** Iginio Bonazzi (Voce contestataria), Marcello Tusco (Gesù), Eva Franchi (Maria), Wilma Casagrande (Marta), Silvia Quaglia (Maddalena), Giampiero Fortebraccio (Cleofas), Alberto Ricca (Luca), Mario Brusa (Giovanni), Gennaro Labanca (Pietro), Massimiliano Verbena (Lazzaro) - **Ente:** Centro

Studi Teatrali dell'Accademia Archeologica Italiana - **Prima:** 20 febbraio.

TEATRO GOBETTI — **Woyzeck** di Georg Büchner (due tempi) - **Regia:** Carlo Cecchi - **Musiche:** John Petteplace - **Interpreti:** Paolo Graziosi (Woyzeck), Kadidja Bove (Maria), Aldo Puglisi (Capitano), Peter Hartman (Dottore), Tullio Torrisi (Tamburmaggiore), Sergio Tramonti (Andres), Angelica Ippolito (Margret Kate), John Petteplace (Imbonitore), Carlo Cecchi (Padrone baracca) - **Compagnia:** « Compagnia Gran Teatro » - **Prima:** 21 febbraio.

TEATRO ALFIERI — **Lo sai che non ti sento quando scorre l'acqua** (« Trauma da riconoscimento », « I Passi delle colombe », « Non scrive molto, nostro figlio... », « Io sono Herbert ») di Robert Anderson (due tempi; **trad.** Garinei e Giovannini) - **Regia:** Garinei e Giovannini - **Scene e costumi:** Giulio Coltellacci - **Interpreti:** per « Trauma da riconoscimento » Enzo Garinei (Jack Barnstable), Checco Rissone (Herb Miller), Scilla Gabel (Dorothy), Gino Bramieri (Richard Pawling); per « I passi delle colombe » Enzo Garinei (Il padrone del negozio), Gino Bramieri (George), Lia Zoppelli (Harriet), Scilla Gabel (Jill); per « Non scrive molto, nostro figlio » Gino Bramieri (Chuck, il padre), Lia Zoppelli (Margaret, la madre), Scilla Gabel (Gloria, la figlia) - **Compagnia:** « Garinei-Giovannini » - **Prima:** 27 febbraio.

TEATRO CARIGNANO — **Benito Cereno** di Robert Lowell (due tempi; **trad.** Rolando Anzillotti) - **Regia:** Giorgio Bandini - **Scene e costumi:** Robert Carrol - **Musiche e canzoni:** Don Powell - **Interpreti:** Paolo Ferrari (Amasa Delano), Jon Lei (Francesco), Peter Nwajei (Atufal), Don Powell (Babu), Piero Sammataro (John Perkins), Rino Sudano (Benito Cereno), Tonino Bertorelli, Franco Boggio Decasero, Elio Marconato, Lorenzo Muti, Adalberto Rosseti, Aldo Turco (marinai americani), Mohamud Aden, Said Ali, Aldo Bellini, Jerry Cooper, Mara Di Fabio, Shirley Gardner, Abdul Kadir Mao, Eddy Rodrigue, Johannes Russom, Derrick Williams (gli africani), Dario Anghilante, Carlo Baroni, Franco Ferrarone, Giafranco Salodini (i marinai spagnoli) - **Ente:** Teatro Stabile di Torino - **Compagnia:** « Teatro Stabile di Torino » - **Prima:** 5 marzo.

TEATRO GOBETTI — **Tramdeutung** di Edoardo Sanguineti (**trad.** Jean Thibaudeau), **Saroka La Geante** di Jacques Carelman, **Quintette Vocal Pour 1 Visage Anamorphose** di Michel Moeschlin - **Regia:** Philippe Prince - **Scene:** Michel Moeschlin - **Costumi:** Paco Rabanne **Luci:** Nicolas Schöffer - **Musiche:** Ludwig Van Beethoven, Luciano Berio - **Aiuto regia:** Elisabeth Duché - **Interpreti:** per « Traumdeutung » Sylvie Moreau, Jean Marie Schmidt, Michel Moeschlin; per « Saroka La Geante » Philippe Prince; per « Quintette Vocal Pour 1 Visage Anamorphose » Nicole Avril, Sylvie Moreau, Jean Marie Schmidt, Kathia David, Marie Paule Jourdan - **Ente:** Teatro Stabile di Torino, Centro Culturale Franco-Italiano - **Prima:** 9 marzo.

TEATRO ALFIERI — **Indiavolation** di Dino Verde e Bruno Broccoli (due tempi) - **Regia:** Don Lurio - **Scene:** Tullio Zitkowsky - **Costumi:**

Edith Riker - **Musiche:** Enrico Simonetti - **Coreografie:** Don Lurio - **Aiuto scenografia:** Piero Bernasconi, Marisa Ancelli - **Capo Balletto:** Germano Moruzzo - **Interpreti:** Nino Taranto, Antonella Steni, Elio Pandolfi, Enrico Simonettti, Carlo Taranto, Liliana Chiari, Maja Pilario - **Balletto:** Germano Moruzzo, Bruno Fusco, Giancarlo Tonani, Claudio Dello Iacono, Gildo Fossati, Aldo Rinaldi, Janice Kelly, Frankie Ede, Cristina Tambora, Joanne Segreti, Catherine Giraudeau, Aileen Williams - **Ente:** Cisca - **Compagnia:** « Nino Taranto » - **Prima:** 12 marzo.

TRIESTE

TEATRO AUDITORIUM — **Ivanov** di Anton Cechov (tre tempi; **trad.** Vittorio Strada) - **Regia:** Orazio Costa Giovangigli - **Scene:** Sandro La Perla - **Costumi:** Maurizio Monteverde - **Consulenza Musicale:** Mario Bugamelli - **Aiuto regia:** Sandro Rossi - **Interpreti:** Giulio Bosetti (Ivanov Nikolaj Alekseevic), Paola Bacci (Anna Petrovna), Luciano Mondolfo (Sabel'skij Matvej Semenovic), Mario Pisu (Lebedev Pavel Kirillio), Giovanna Galletti (Zinaida Savisna), Ottavia Piccolo (Sasa), Massimo de Francovich (L'vov Eugenij Kostantinovic), Maria Grazia Francia (Babakine Maria Egorovna), Lino Savorani (Kosych Dmitrij Nikitic), Franco Mezzera (Borkin Michail Michailovic), Giorgio Valletta (Avdot'ja Nazarovna), Pietro Bianchi (Egoruska), Alvise Battain (Primo Ospite), Carlo Rossi (Secondo Ospite), Gianfranco Saletta (Terzo Ospite), Mimmo Lo Vecchio (Quarto Ospite), Alfio Bertoni (Petr), Edmondo Tieghi (Cavrila), Giusy Carrara (Prima Ragazza), Ariella Reggio (Seconda Ragazza), Orazio Bobbio (Primo Ragazzo) - **Ente:** Teatro Stabile di Trieste - **Compagnia:** « Teatro Stabile di Trieste » - **Prima:** 19 febbraio.

TERZO MONDO

rivista di studi, ricerche e documentazione
sui paesi afro-asiatici e latino-americani
diretta da UMBERTO MELOTTI

SOMMARIO ANNO II n. 3 1969

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE: via G. Morgagni 39 - 20129 Milano -

ABBONAMENTO: L. 3.500; UN NUMERO: L. 900; ABBONAMENTO 1969 più ARRETRATI COMPLETI DAL N. 1: L. 5.000 (offerta speciale).
Versamenti sul ccp 3/56111 intestato a « Terzo Mondo »

SUBSCRIPTION/ABONNEMENT/SUSCRIPCION: U.S. $ 6
Le numéro/singles copies/numero suelto U.S. $ 2.

SOMMARIO DEL 3/4-1969

continuazione dalla pagina IV di copertina

(1) Film usciti a Roma dal 1° gennaio al 28 febbraio 1969, **a cura di Roberto Chiti.**
(6) « Prime » teatrali in Italia dal 1° febbraio al 15 marzo 1969, **a cura di Carlo Brusati.**

SOMMARIO DEL 3/4-1969

il sommario
segue in III pagina di copertina

---

anno xxx - numero 3/4 - marzo-aprile 1969 - lire 1.000
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV